

Iconografia bizantină și post-bizantină

Coordonatele spațiale și temporale ale iconografiei bizantine și post-bizantine.

Iconografia este o disciplină apărută în cadrul *arheologiei bisericești* în secolul trecut. Treptat, definindu-și obiectul de studiu și metodele de investigare se autonomizează pe de o parte accentuându-și importanța în sine ca “o istorie a imaginii”, în același timp însă nu mai puțin importantă este complimentaritatea sa față de alte discipline cum ar fi în primul rând *Istoria artei* și *Istoria* propriu-zisă, dar de asemenea și *Istoria religiilor*, istorii specializate pe domenii (*istoria vestimentației, alimentației, muzicii, a moravurilor, medicinei* etc.), precum și o serie de discipline speciale cum ar fi *arheologia, numismatica, heraldica, etnologia*, ș.a. Cu alte cuvinte *Iconografia* furnizează informații și instrumente de lucru pentru toate domeniile de cunoaștere istorică care folosesc ca izvor imaginea figurativă.

Deosebit de importantă în contextul artei medievale, care prin fiecare operă figurativă aduce un mesaj adesea ascuns iar uneori complet obscur pentru spectatorul contemporan, și deci firesc, înainte de a fi conceput, necesită de a fi descifrat și explicat, *Iconografia creștină* se conturează ca o disciplină distinctă cu un obiect de studiu, metode și instrumentar de cercetare propriu. Dat fiind faptul că dezvoltarea iconografiei creștine a cunoscut o diferențiere clară în perspectiva raportării creației artistice medievale a Occidentului cu cea a Orientului european, cea ce implică de asemenea și metode de studii diferite, am recurs la o divizare respectivă a domeniului *Iconografiei creștine* în două subdiviziuni respective: *Iconografia creștină a Occidentului medieval* și *Iconografia bizantină și postbizantină*.

Pentru a penetra în domeniul iconografiei, trebuie să fim conștienți de posibilitățile, dar și de limitele sale. Sunt probleme pentru care această disciplină este capabilă să ofere răspunsuri, dar sunt și probleme pentru care cheia *iconografiei* este insuficientă. Sunt și mai multe capcane, multe dintre ele deja constatate, dar ca să fie evitate, trebuie bine cunoscute.

Cu toate că la prima vedere, *Iconografia bizantină și postbizantină* este limitată spațial și cronologic, aceste limite sunt despus de transparente. Geneza artei bizantine, cu anumite oscilații, este, totuși, fixată undeva pentru secolul al VI-lea. Ea este însă foarte dependentă, în același rând pe plan iconografic, de epoca precedentă, de arta paleocreștină și cea imperială romană. Studiile speciale întreprinse de A. Grabar, au demonstrat convingător, că nu putem înțelege geneza formulelor iconografice din arta bizantină, fără apelul la monumentele romane și paleocreștine. În aceeași ordine de idei, se înscrie și legătura cu arta ebraică veche, dar și cea orientală, îndeosebi persană. Deci, perioada secolelor III-VI, în raport cu problematica iconografiei bizantine, va avea mai mult un caracter introductiv. În această perioadă, deși nu se poate nega apariția unor școli artistice locale, totuși, încă nu se articulează clar diferențierile de demarcare a creștinismului oriental de cel occidental (din cadrul Imperiului Roman) în domeniul iconografic. Lumea creștină prezintă în acest sens un câmp deschis pentru interferențe reciproce, iar formulele iconografice elaborate în aceste timpuri devin un punct de pornire pentru ambele tradiții iconografice ale creștinismului, fapt ce îndreptățește necesitatea de a acorda o atenție specială artei paleocreștine în perspectiva cercetării artei bizantine.

Începând cu secolul VI arealul de extindere a artei bizantine, din punct de vedere geografic nu este deloc simplu de a fi conturat, dacă ținem cont de pulsațiile teritoriale ale Imperiului Bizantin, de variația manifestării influențelor sale artistice în diverse epoci și de cuprinderea unor noi zone la anumite momente istorice, unde prin adoptarea ortodoxiei se accepta și modelul cultural bizantin, ce includea firesc și iconografia.

E necesar, însă să ținem cont de faptul că în aceste zone, aflate în afara hotarelor Imperiului Bizantin, n-a lipsit și o creativitate iconografică proprie (poate unul din cele mai elocvente exemple este arta sârbească din secolul XIV), în măsură s-o influențeze pe cea bizantină. De asemenea și în limitele Imperiului, metropolei cultural-artistice, eclesiastice și

politice, rol ce i-a aparținut practic neîntrerupt Constantinopolului, nu întotdeauna i-a revenit și inițiativa în elaborarea unor noi teme iconografice. În acest caz, trebuie în permanență să ținem în vizor creația iconografică a Orientului creștin (în special zonele siro-palestiniene, precum și unele regiuni, cu totul remarcabile la acest capitol, cum este bunăoară Capadocia), care deși nici odată nu s-a confundat cu arta propriu-zis bizantină, s-a aflat în același timp în relații de interferență continuă cu ea.

Nu poate fi subestimat și aportul influențelor occidentale în arta bizantină, care erau asimilate, însă, cu mare prudență și, după cum se pare, nici odată nu le-a aparținut vre-un rol definitiv. Influențele occidentale, nu doar în plan stilistic, dar și în cel iconografic, devin mai importante în arta post-bizantină. Toate aceste specificări nu alterează deloc integritatea fenomenului de iconografie bizantină, asigurată de modelul cultural al ortodoxiei și a autorității capitalei Imperiului Bizantin pe plan ideologic și cultural.

În ce privește iconografia bizantină, aria sa temporară, este limitată, odată cu căderea capitalei Imperiului, în 1453. Artă post-bizantină are o continuitate ce nu se oprește la o dată exactă. Într-un anumit sens putem vorbi despre prezența tradițiilor artei bizantine și astăzi.

Contextualitatea studiului iconografic. Imaginea pe care o avem în față, fie ea o scenă din pictura murală a unei biserici, fie o icoană sau o miniatură dintr-o carte manuscris, a apărut într-un context de interconexiuni, fără stabilirea cât mai exactă a căruia, este imposibilă o interpretare corectă a sa. Dacă ne oprim la scena din pictura murală, trebuie să ținem cont de amplasamentul său exact. Și aici apare primul context important – cel arhitectural.

Cunoașterea evoluțiilor arhitecturale, este absolut necesară, nu numai din perspectiva faptului, că edificiul ecleziastic joacă rolul de suport pentru imagine. Edificiul locașului de cult cumulează în sine un ansamblu de simboluri cu care este investit și de funcționarii ce i se acordă. Deci, deloc nu este lipsit de importanță faptul, pe care anume porțiunile a zidurilor bisericii este plasată imaginea cercetată. Ierarhia spațială, care dă superioritate zonelor superioare în raport cu cele inferioare, dreptii în raport cu stânga, spune mult despre locul imaginii într-un sistem, în care contează de asemenea și direcțiile cardinale. Sudul și Nordul, Vestul și Estul, care întotdeauna se determină cu ușurință în biserici, orientate cu absida altarului spre Răsărit, acordă mai multe nuanțe de sens imaginii. Astfel spus, imaginea nu apare întâmplător pe zidul Nordic sau Sudic. Ceva în conținutul ei se acordă cu sensurile investite în punctele cardinale (Estul – răsăritul soarelui, nașterea, renașterea, Vestul, invers, apunerea, stingerea, moartea).

E necesar de ținut cont și de simbolismul diverselor compartimente ale bisericii. Cupola și zonele superioare simbolizează lumea cerească, iar cele inferioare, lumea pământească. De asemenea se amplifică sacralitatea spațiului pe axa dinspre Vest spre est, culminând cu zona altarului, numită la un superlativ absolut – sfânta sfântelor.

Un alt moment important este funcționalitatea spațiului ecleziastic. Diversele sale compartimente, precum pridvorul, pronaosul (într-o dispoziție inițială a arhitecturii de cult corespunzând exonartexului și nartexului), naosul, altarul (cu compartimentele sale în interior – proscomidia, diaconiconul, locul înalt), la care se pot adăuga, în funcție de varietățile arhitecturale: camera mormintelor, navele laterale, transeptul etc., precum și capelele anexe, toate au o funcționalitate, sau mai bine zis, o polifuncționalitate determinată. Această funcționalitate, nu este, însă, în afara evoluțiilor și schimbărilor. Deci, trebuie să ținem cont și de aceasta, pentru a fixa mai sigur funcționalitatea unui spațiu ecleziastic în raport cu epoca când a fost construită și pictată biserica.

Astfel, în raport cu funcționalitatea, se disting, de exemplu, așa-numite teme de altar, teme de naos, etc. În raport cu aceasta, anumite dispoziții ne tipice, indică cercetătorului motivații speciale, care trebuie relevate.

Fixarea poziției spațiale a imaginii, înseamnă nu numai stabilirea amplasamentului său în corespondență cu punctele cardinale și cu funcționalitatea spațiului, dar și, ceea ce este deosebit de important, în raport cu alte imagini. Fiecare imagine singulară, face parte dintr-un sistem de imagini. Pe lângă mesajul individual, există și cel comun, care se răsfrânge asupra conținutului imaginii. De obicei, scenele se grupează în cicluri, având o tematică comună, dar în același timp, există și o corespondență între cicluri. Simbolismul imaginilor este destul de complex, fapt ce impune, pe lângă o lectură consecutivă a ciclurilor și multiple consonanțe cu scene din alte cicluri. Astfel, ordinea lecturii, trebuie să țină cont nu numai de direcția principală (de obicei ciclurile se desfășoară, de sus în jos și de la stânga spre dreapta), dar și de conexiuni în pandant. De menționat și faptul, că în funcție de ciclul din care fac parte, aceleași teme, pot primi nuanțe tematice diferite.

Imaginea și textul. Imaginile iconografice din cuprinsul edificiului de cult sunt esențialmente livrești. Altfel spus, fiecare imagine are la baza sa un text, sau chiar mai multe texte. Nu poate fi stabilit adecuat conținutul imaginii, fără a depista textele ce o determină. În această ordine de idei, se poate afirma că analiza iconografică implică o cunoaștere substanțială a textelor ce determină imaginile creștine, sau se află în tangențe cu ele. Deci, trebuie să cunoaștem principalele categorii ale textelor ecleziastice, precum și mondul în care ele se interpenetrează. Astfel, textele definitorii ale creștinismului, după cum sunt cărțile Noului și Vechiului Testament, se regăsesc în textele liturgice, creațiile iconografice, interpretările teologice, de fiecare dată, intrând în noi conexiuni și căpătând noi nuanțe semantice.

Trebuie de ținut cont și de faptul, că totalitatea cărților canonice ale Sfintei Scripturi, a textelor liturgice, patristice, hagiografice etc., pe care o cunoaștem astăzi, nu corespunde întotdeauna cu disponibilitatea lor în funcție de anumite epoci și zone geografice. Deci, cât de tentantă ar fi identificarea unui anumit text în conținutul unei imagini, înainte de toate, este necesar să ne asigurăm de faptul că acest text, la vremea respectivă și în zona anumită, era în circulație. De asemenea, nu a evitat anumite evoluții și așa-numita canonicitate a textelor. Mai multe texte, pe care astăzi le considerăm apocrife, erau tratate altfel cu secole în urmă. Adesea, clasarea unor texte în categoria celor apocrife, este rezultatul dezvoltării unor discipline speciale de critică a textului. Deci, este vorba despre un instrumentar științific de analiză a textelor, necunoscut în epoca medievală. Astăzi mai mulți autori, au fost calificați de fapt ca pseudo autori (scrierile lui Dionisie pseudo-Areopaghitul, Apocalipsa lui pseudo-Methodie din Patara ș. a.), lucru ce nu se putea stabili până la apariția metodelor științifice de critică a textelor și, în așa mod, textele respective erau considerate autentice din punctul de vedere al paternității lor.

De regulă, imaginile sunt însoțite de inscripții, fapt ce facilitează identificarea textului de inspirație. Cu regret, nu în toate cazurile aceste inscripții sau păstrate, sau sunt conservate fragmentar, la un diferit grad de lizibilitate. Deci, analiza iconografică, care implică lectura textelor însoțitoare ale imaginii, în mod imperativ, implică și utilizarea aptitudinilor paleografice. Este evident că în anumite cazuri, momentele paleografice specifice, pot acorda informații suplimentare pentru datarea picturilor sau pentru stabilirea filiației autorilor acestor picturi. În această privință însă, nu trebuie să fim pripiti cu concluziile, pentru că zugravii se puteau folosi de modele cu inscripții, care au puțin comun cu originea și epoca lor.

Imaginea și imaginea. Nivelul de cunoaștere de către zugravi a diverselor categorii de texte ecleziastice este dificil de stabilit. În această privință sunt exprimate diverse opinii, înregistrându-se și diferențe considerabile de la caz la caz. Nu este întotdeauna ușor de stabilit și gradul de implicație a unor reprezentanți cultivați ai clerului și nici gradul lor de cultivare. Noi avem în față un sistem de imagini, care ne pot mărturisi o bună cunoaștere a textelor, însă repartizarea contribuțiilor este întotdeauna incertă.

Dacă nu întotdeauna putem fi siguri de competența zugravilor în domeniul textelor, ea este certă în ceea ce privește practica imaginii. Și aici trebuie să ținem cont de un lucru

important. Zugravii, de regulă, nu urmai textele, ci alte imagini. Putem vorbi despre un repertoriu al imaginilor ale unui atelier de zugravi, care se constituie în baza propriei experiențe. Interpătrunderea diverselor motive iconografice, pe care le putem vedea în picturi murale, pe icoane, în cărțile manuscrise, pe considerabile întinderi temporale și spațiale, ne mărturisesc despre o atenție specială a zugravilor față de sursele de inspirație. Repertoriul imaginilor, întruchipat mai ales în epoca post-bizantină în caiete de modele speciale, numite *erminii*, nici odată nu rămâne neschimbat. Reprezentările văzute în alte biserici, pe icoane și în manuscise, devin o sursă de completare permanentă pentru aceste caiete. Anume din această privință, trebuie să fim conștienți de limitele iconografiei în opera de stabilire a filiației zugravilor. Similitudinile iconografice izbitoare între scenele pictate în diferite biserici, nu neapărat înseamnă că au fost pictate de aceiași meșteri, sau cel puțin de generațiile aceluiasi atelier. În acest sens s-a vorbit mult despre dependența cercetării iconografice de analiza stilistică, singura capabilă să stabilească, cu nivel diferit de certitudine, dacă există sau nu o legătură directă dintre două monumente diferite.

Fenomenul migrației imaginilor, care se explică prin faptul că zugravul se raportează mai curând la modelele consacrate decât crează în baza textului, determină și supraviețuirea unor motive în complexul imaginii, care nu-și au fundamentul în textele circulate de epocă. Astfel, nu vom găsi în textele creștine, de exemplu, temeiul livresc pentru reprezentările alegoriilor râurilor în scenele Botezului. În imaginile din epoca post-bizantină, adeseaori, apar elemente greu inteligibile, sau deformate, și doar o analiză pe firul imaginilor mai vachi ne arată că de fapt, deja zugravii secolelor XVI-XVII, nu întotdeauna înțelegeau ce reproduceau.

Stabilirea, însă, a unor consecutivități dintre imagini dispersate în timp și spațiu, de asemenea trebuie realizată cu toată prudența. Trebuie întotdeauna să fim conștienți de faptul, că moștenirea iconografică ce nea parvenit este foarte lacunară. Pe lângă faptul, că în majoritatea monumentelor, decorul picural nu s-a păstrat decât fragmentar, o mulțime de ansambluri picturale au dispărut cu desăvârșire. Multe dintre ele au fost afectate de intervențiile târzii, prin retușuri și chiar repictări integrale. De asemenea, nu toate picturile murale care au supraviețuit până în vremea noastră, au beneficiat de o restaurare competentă, iar unele din ele, în continuare așteaptă intervenția savantă a restauratorilor.

În acest context, nu trebuie să ne grăbim cu declarația unicității în sens absolut. Trebuie preferate formulele prodente, că cutare temă, este unică din cele ce cunoaștem, s-au acest element nu îl întâlnim în alte monumente conservate.

Imagina și societatea. Adesea este foarte tentant de a face legătura dintre anumite elemente specifice ale imaginii și evenimentele, ideile și alte realități ale epocii în care a apărut monumentul pictat. În această privință, însă, trebuie să avem argumente grele. Pictura ecleziastică, se raportează în primul rând la practica ecleziastică. Imaginile au de regulă un conținut polisemantic, și adesea o selecție arbitrară de sensuri, ne poate aduce spre construcții foarte ingenioase, de reflectare în ansamblul de picturi a unor idei politice curente, de exemplu, chiar destul de convingătoare în aparență, dar care au un cusur fundamental – nici odată nu putem fi siguri, că aceleași conexiuni semantice pe care le prezentăm, au apărut și în mintea zugravilor și a celor care au ordonat dispoziția iconografică. Conexiunile despre care vorbim, trebuie să se bazeze pe un întreg complex de argumente, care să țină cont atât de circulația reală a textelor, cât și de practica imaginii.

De asemenea sunt riscante încercările de a stabili o legătură directă dintre diversele elemente ale vieții cotidiene ce apar în picturi, cu realitățile epocii în care au fost pictate. Nu este cazul să ne grăbim să vedem în armurile și echipamentul sfinților militari, un corespondent direct al dotării militare de epocă. Același lucru este valabil și pentru tipurile de vestimentație, diverse unelte, instrumente muzicale și multe alte detalii ce apar în cuprinsul imaginii iconografice. Ne putem exprima mai sigur în această privință, numai după ce analizăm cu atenție antecedentele scenei pe care o analizăm, de oarece s-ar putea ca

echipamentul militar, diverse vestimentații și alte elemente, să aparțină unui prototip mai îndepărtat și nici decum contemporanilor acestei picturi.

Aceste avertismente de circumspecție, nu trebuie să discurajeze orice tentativă de a conecta picturile medievale cu viața din afara spectrului strict ecleziastic. Cel mai des, foarte discret, dar oricum epoca își lasă amprenta în picturile ecleziastice. Numai că trebuie să știm cum să le descifrăm, prin limbajul artei și a textelor ecleziastice (care puteau fi cunoscute în epoca anumite), dar nicidecum prin cel ce ne este contemporan nouă.

Antrenarea într-un demers iconografic, implică apelul la multiple referințe. Dispersarea monumentelor artei bizantine și post-bizantine într-un diapazon spațial enorm, este un obstacol serios în calea cercetării monumentelor în original (fresc, întotdeauna preferabilă). Din aceste considerente, o atenție deosebită o acordăm publicațiilor diverselor monumente, care pe lângă studiul lor, conțin și reproduceri. Condițiile pe care le-am menționat, au făcut ca această disciplină să devină cu adevărat internațională. Iar recunoașterea acestui fapt, implică și recunoașterea unei abordări polilingvistice.

Cercetând unele teme istorice locale, ne putem în fond limita la istoriografia națională. În cazul studiilor iconografice, chiar cercetarea celui mai provincial monument care nu trece peste limitele unei însemnătăți locale, implică cunoașterea materialelor iconografice din întregul areal al lumii ortodoxe (dacă nu mai ținem cont și de eventuale influențe venite din afara acestui spațiu). Deci, o icoană dintr-o oarecare localitate, de o vechime nu neapărat prea mare, poate avea de exemplu tangențe iconografice cu o icoană de pe insula Cipru sau din Serbia. Cercetarea acestor tangențe este întotdeauna un lucru absolut indicat. În consecință, examinarea practic a oricărui subiect iconografic se bazează pe o literatură polilingvă.

În urma prezentării acestor sugestii de ordin general, metodic, în calitate de contribuție practică, propunem în cele ce urmează o bibliografie analitică, ce va permite multiple deschideri în istoria imaginii bizantine și post-bizantine, și o experiență de aplicare a îndrumărilor de mai sus într-un studiu de caz, cu implicarea textelor a practicii imaginii și a conexiunilor de epocă.

Bibliografia analitică

Bibliografia artei bizantine și post-bizantine

Cele mai eshaustive informații bibliografice (cu scurte adnotări) sunt publicate în periodicul *Byzantinische Zeitschrift* – cel mai vechi anuar de bizantinologie ce apare din 1892, în compartimentul III. Abteilung; Bibliographische Notizen und Mitteilungen. Materiale iconografice se conțin cu precădere în capitolul 7. Kunstgeschichte, divizate tematic: A. Allgemeines (generalități), B. Einzelne Orte (obiective, monumente aparte), C. Ikonographie, Symbolik, Technik, D. Architektur, E. Plastik (sculptura), F. Malerei (pictura); G. Kleinkunst – Gold, Elfenbein, Email, usw. (artele minore – aurăria, fildeș, email), H. Byzantinische Frage (influențe bizantine), I. Museen, Institute, Ausstellungen, Bibliographie și 8. Numismatik, Sigilographie, Heraldik. Mențiunile bibliografice sunt însoțite de scurte adnotări.

De asemenea ample informații bibliografice pot fi consultate în periodicul editat la Praga – *Byzantinoslavica*.

Materialele bibliografice din *Byzantinische Zeitschrift* au fost adunate sub copertele a trei volume:

Dumbarton Oaks Bibliographies, ser. I: Literature on Byzantine Art, 1892-1967; un volum fiind organizat după principiul iconografic, altele două, în ordine alfabetică, conform dispoziției geografice a monumentelor. Până la nivelul anului 1967, rămâne cea mai completă bibliografie privind arta bizantină și post-bizantină, editată în format de carte.

Cu ocazia Congreselor Internaționale de Sudii Balcanice și Sud-est europene și a Congreselor Internaționale de Studii Bizantine, Comitetul Național Grecesc al Asociației Internaționale de Studii Sud-est europene, iar apoi Comitetul Național Grecesc de Studii Bizantine și în sfârșit Centrul de Studii ale Artei bizantine și post-bizantine, al Academiei din Atena, au publicat volume bibliografice speciale, destul de complete, ce se referă la contribuția cercetătorilor greci în această problemă, publicate atât în ediții din Grecia, cât și în cele din alte țări. Titlurile în limba greacă sunt însoțite și de traduceri în limbi de circulație în cazurile când sunt prezente rezumatele în respectivele limbi. Indiciile minuțios elaborate, după autori, dar și după criteriile tematice și topografice, facilitează substanțial utilizarea acestor ediții:

Bibliographie de l'Art Byzantin et Post-Byzantin (1950-1965), publiée à l'occasion du Ier Congrès International des Études Balkaniques et Sud-est Européennes, Sofia, Août 1966, Comité National Hellénique de l'Association Internationale d'Études Sud-Est Européen, Athènes 1966;

Bibliographie de l'Art Byzantin et Post-Byzantin (1945-1969), publiée à l'occasion du Iie Congrès International des Études Balkaniques et Sud-est Européennes, Athènes, Mai 1970, Comité National Hellénique de l'Association Internationale d'Études Sud-Est Européen, Athènes 1970;

Ελληνική Βιβλιογραφία Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης (1970-1974), în ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ζ' (1974), p. 160-207.

Bibliographie Byzantine. Publication des byzantinistes Grecs (1975-1990), publiée à l'occasion du XVIIIe Congrès International d'Études Byzantine, Moscou 1991, Association Internationale des d'Études Byzantine, Comité Hellénique des d'Études Byzantine, Athènes 1991, p. 107-295.

Bibliographie de l'Art Byzantin et Postbyzantin. La contribution grecque (1991-1996), publiée à l'occasion du XIXe Congrès International d'Études Byzantine, Copenhague 1996, Académie d'Athène – Centre de Recherches d'Art Byzantin et Postbyzantin, Athènes 1996.

Bibliographie de l'Art Byzantin et Postbyzantin. La contribution grecque (1996-2000), publiée à l'occasion du XXe Congrès International d'Études Byzantine, Paris 2001, Académie d'Athène – Centre de Recherches d'Art Byzantin et Postbyzantin, Athènes 2001.

Bibliographie de l'Art Byzantin et Postbyzantin. La contribution grecque (2001-2005), publiée à l'occasion du XXIe Congrès International d'Études Byzantine, Londres 2006, Académie d'Athène – Centre de Recherches d'Art Byzantin et Postbyzantin, Athènes 2006.

Date privind bibliografia sovietică se conțin în publicații bibliografice generale despre studiile bizantine:

З. В. Удальцова, *Советское византиноведение за 50 лет*. Москва, 1969.

Л. И. Розенберг, Н. П. Чеснокова, *Советское византиноведение. Указатель литературы. 1986-1990*. Москва, 1991.

Istoricul cercetării artei bizantine și post-bizantine.

La acest capitol, pot fi menționate câteva publicații, consacrate în mod special istoricului studiilor artei bizantine și post-bizantine, dar și lucrări istoriografice despre studiile bizantine în general, ce cuprind de asemenea și domeniul menționat:

O. Wulf, *Bibliographisch-kritischer Nachtrag zu altchristliche und byzantinische Kunst*. Potsdam, 1935.

P. Wirth, *Forschungsbericht byzantinische Geschichtswissenschaft in den Jahren 1945-1967*, în *Byzantinische Forschungen*, 3 (1968), 1971 (Polychordia, Festschrift Fr. Dlöger, III).

Ch. Delvoye, *Les progrès de l'archéologie et de l'histoire de l'art de l'Empire byzantin depuis le Congrès d'Oxford*, în *Actes du XIVe Congrès International d'Études Byzantines*. Bucarest, 1971, III, Bucarest, 1976.

Fr. Dlöger, A. M. Schneider, *Byzanz*. Bern, 1952 (Wissenschaftliche Forschungsberichte, Geisteswissenschaftl. Reihe, 5).

Informații despre istoriografia bizantinologică sunt publicate într-o serie de comunicări în: *XVIIIe Congrès International des Études Byzantines*. *Resumés des Communications*. Moscou, 1991, v. I-II: H. Hunger (Austria), V. Vavřinek (Cehoslovacia), U. Criscuolo și P. Casi (Italia), K. Fledelius și A. M. Gravggaard (Danemarca).

Г. Л. Курбатов, *История Византии (историография)*. Ленинград, 1975.

Informații istoriografice despre personalitățile, axate pe opera personalităților eminente din domeniul studiilor artei bizantine și post-bizantine, pot fi găsite în volumele omagiale ale edițiilor periodice specializate în domeniul bizantinologiei. De remarcat și o serie de studii speciale privind activitatea unor personalități sau instituții din acest domeniu, precum și unele lucrări cu caracter memuaristic:

K. Weitzmann, *Sailing with Byzantium from Europe to America. Memoiren eines Kunsthistorikers*. München, 1992.

I. Mossay, *La Revue "Byzantion"*. // *Actes du XVe Congrès International des Études Byzantines*. Athènes, 1976, v. I, Athènes, 1979.

В. Н. Лазарев, *Никодим Павлович Кондаков*. Москва, 1925. Reeditat în: В. Н. Лазарев. *Византийская живопись*. Москва, 1971.

С. А. Ершов, Ю. А. Пятницкий, К. Н. Юзбашян, *Русский Археологический институт в Константинополе (к 90-летию дня основания)*. // *Палестинский сборник*, 29 (92), Москва, 1987.

А. Н. Цамутали, *Петербургская школа византиноведения*. // *Вспомогательные исторические дисциплины*, XXIII, Ленинград, 1991.

Б. Н. Лосский, *Памяти Андрея Грабара*. // *Вспомогательные исторические дисциплины*, XXIII, Ленинград, 1991.

Н. П. Кондаков, *Воспоминания и думы*. Прага, 1927.

И. Л. Кызласова, *История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: методы, идеи, теории)*. Москва, 1985.

С. Б. Аврунина, *Русские археологические съезды и становление византиноведения в России*. // *Византийский временник*, 37, 1976.

И. П. Медведев ред, *Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге*. Санкт-Петербург, 1995.

Ediții lexicografice

Compartimentul cuprinde ediții cu structură și conținut enciclopedic. Aici sunt prezentate atât ediții care sunt consacrate nemijlocit subiectului studiat cât și cele ce tratează probleme complementare dar în același timp indispensabile domeniului iconografiei artei bizantine și post-bizantine.

Prima enciclopedie, care conține articole speciale consacrate iconografiei creștine a fost ediția:

A. de Waal, F. X. Kraus, *Realencyklopädie der christlichen Altertümer*, 1880.

Pentru cadrul general al *Iconografiei creștine* sunt recomandabile edițiile următoare:

L. Réau, *Iconographie de l'art chretien*. Paris, Vol. I (Introduction générale), 1955; Vol. II/1 (Iconographie de la Bible. Ancien Testament), 1956; Vol. II/2, (Iconographie de la Bible. Nouveau Testament), 1957; Vol. III/1 (Iconographie des Saints, A-F), 1958; Vol. III/2 (Iconographie des Saints, G-O); Vol. III/3 (Iconographie des Saints, P-Z), 1959. – Este prima ediție lexicografică ce pretinde la o cuprindere totală a subiectului. Are avantajul prezenței unui studiu introductiv consistent, care definește clar și conturează domeniul de aplicare al iconografiei, precum și a unui compartiment dedicat unor elemente speciale cum ar fi simbolistica culorilor, a reprezentărilor animaliere și vegetale, a numerilor, a spațiului etc. Denumirile temelor iconografice sunt prezentate în toate limbile de circulație, fapt ce facilitează identificarea lor și în alte surse. Este consistent de asemenea la nivelul anilor 50 compartimentul bibliografic. În același timp nu au putut fi evitate unele defecțiuni, la care autorul, de fapt, s-a condamnat pe sine însuși din start, asumându-și riscul responsabilității de a trata în singurătate un subiect atât de vast pentru o ediție de proporții.

E. Kirschbaum ed, *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 1-8, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1994 (1 ed. 1968-1976). – Volumele 1-4 sunt consacrate temelor generale, iar 5-8 iconografiei hagiografice. La moment este cea mai avansată ediție ce cuprinde domeniul respectiv. A depășit defecțiunile menționate pentru ediția franceză a lui L. Réau, fiind solicitați mai mulți specialiști în domeniu. Fiecare articol este bine structurat în câteva compartimente și însoțit de o bibliografie adusă la zi (la nivelul primei ediții).

H. Aurenhammer, *Lexikon der christlichen iconographie*. Bd. 1-7, Wien, 1967-1974.

Special domeniului artei bizantine și post-bizantine î-i sunt consacrate următoarele ediții:

M. Restle, K. Wessel edd., *Reallexicon zur byzantinischen Kunst*, Bd. 1-6, Stuttgart, 1966-1996. – Este o ediție în continuă apariție. Pentru scrierea articolelor au fost recrutați cei mai dotați specialiști din diverse țări. Pe lângă articole dedicate unor monumente, țări și regiuni, tehnici artistice, sunt prezente și articole ce tratează nemijlocit subiecte iconografice. Unele articole au un caracter sintetic și se referă la teme generale cum ar fi de ex. iconografia lui Isus Hristos (semnată de K. Wessel) sau cea a ființelor cerești (semnată de D. I. Pallas), altele sunt consacrate unor teme special. Sunt prezente articole despre iconografia personajelor biblice, iar iconografia sfinților a fost sumată într-un articol semnat de Anna Chatzinikolaou, fiind prezentată în ordine tipologică.

K. Onasch, *Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche unter Berücksichtigung der alten Kirche*. Berlin/München, 1993. – O ediție foarte utilă ce aparține unuia din cei mai reputați specialiști în domeniul picturii de icoane – savantului Conrad Onasch.

G. Spritzig, *Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole. Die bilderwelt Griechenlands und kleinasiens*. München, 1989. – Remarcabile sunt în această ediție cercetările de detaliu, care vin să completeze substanțial informațiile aduse de edițiile citate mai sus.

Y. Christe, H. Losowska, R. Recht, T. Velmans, *Christentum (Formen und Stile)*, Köln, 1994. – La capitolele *Creștinismul și evul mediu timpuriu* și *Bizanțul în secolele IX-XV*, găsim un vast repertoriu de imagini ale operelor de arhitectură și artă prezentate în forma unor schițe iconografice.

M. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα, 1987.

M. Χατζηδάκης, E. Δρακοπουλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα, 1997. – Aceste două volume, prezintă în ordinea alfabetică, zugravii greci cunoscuți din epoca post-bizantină, împreună cu caracteristica operei lor.

În continuare recomandăm câteva ediții de lexicografic, cu caracter general istoric, dar conținând informații necesare pentru domeniul iconografic:

A. P. Kazhdan ed., *The Oxford dictionary of Byzantium*. Vol. 1-3, New York/Oxford, 1991. – Cea mai amplă ediție enciclopedică consacrată Bizanțului. Conține informații prezentate de un grup de specialiști renumiți despre toate domeniile vieții Imperiului Bizantin. Sunt prezente și articole consacrate unor teme iconografice. Nu este de neglijat și vasta informație complementară pentru studiile iconografice conținută în această ediție.

Th. Klauser ed., *Reallexikon für Antike und Christentum*. Bd. 1-9, Stuttgart, 1950-1976. – Una dintre cele mai renumite ediții lexicografice privind antichitatea, ne interesează în cadrul cursului în special pentru articolele consacrate iconografiei paleocreștine (până în secolul VI). *Lexikon des Mittelalters*. München/Zürich, 1980ff. – Ediție în continuă apariție. Cel mai fundamental lexicon de medievistică, conține referințe importante și la domeniul artei bizantine.

Urmează câteva ediții capitale privind diverse aspecte ale creștinismului, de asemenea foarte importante pentru studiile iconografice:

Doms F. Cabrol, H. Leclercq, H. I. Marrou edd., *Dictionnaire d'archéologie cretienne et de liturgie*. Vol. 1-15 (duble), Paris, 1907-1953.

A. Baudrillart, A. Vogt, H. Rouzies e.a. edd., *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique*. Paris, 1912-

M. Villier, P. Cavallera et J. de Guibert edd., *Dictionnaire de spiritualité*. Paris, 1937.

R. Naz ed., *Dictionnaire de droit canonique*. Paris, 1935-

M. Buchberger ed.; ed. a 2a – J. Hofer, K. Rahner edd., *Lexikon für Theologie und Kirche*. Freiburg, 1957-

G. W. H. Lampe, *Patristic greek lexicon*. Oxford, 1961-

С. С. Аверинцев ed., *Христианство. Энциклопедический словарь*. Т. 1-3, Москва, 1993-1995.

Полный православный богословский энциклопедический словарь, Т. 1-2, Москва, 1992 (reprint).

Și în sfârșit mai recomandăm câteva ediții lexicografice tematice, care de asemenea sunt foarte utile pentru demersurile iconografice din aria bizantină și post-bizantină:

Enciclopedia dell'arte medievale. Roma, 1987-

J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*. Vol. 1-3, București, 1995.

Dicționar de artă. Forme, tehnici, stiluri artistice. Vol. 1-2, București, 1995-1998.

Lucrări de sinteză privind istoria artei bizantine.

Vom nota aici doar cele mai importante ediții de generalizare a istoriei artei bizantine capabile să ofere și o imagine de sinteză privind evoluțiile iconografice, sau informații notabile în această privință. În conținutul acestor lucrări, în cadrul activităților artistice este inclusă și istoria arhitecturii.

Ch. Bayet. *L'Art byzantin*. Paris, s.a. [1883]. Ed în l. română – Craiova, 1999.

F. X. Kraus, J. Sauer. *Geschichte der christlichen Kunst*. Bd. I u. II/1-2, Freiburg i. Br., 1896-1897 u. 1908.

G. Millet. *L'Art byzantin // Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. Publiée sous la direction de André Michel, T. I, 1905; T. III, 1908.

O. M. Dalton. *Byzantine art and archaeology*. Oxford, 1911.

O. Wulf. *Altchristliche und postbyzantinische Kunst*. 2 Tle u. e. Nachtrag. Berlin, 1914-1918.

L. Brehier. *L'Art byzantin*. Paris, 1924 (Patris de l'art).

O. M. Dalton. *East Christian art. A survey of the monuments*. Oxford, 1925.

- Ch. Diehl. *Manuel d'art byzantin*. 2 vol., Paris, 1925-1926 – a doua ediție revăzută și complectată (1 ed - 1910).
- A. W. Bijvanck. *Byzantijsche Kunst van Konstantijn den Groote tot Mohammed den Veroveraar. 330 tot 1453*. Amsterdam, 1930.
- H. Peirce, R. Tyler. *L'Art byzantin*. 2 vol., Paris, 1932-1934.
- W. F. Volbach, G. Salles, G. Duthuit. *L'Art byzantin*. Paris, 1933.
- W. F. Volbach. *L'Arte bizantina nel medioevo*. Roma, 1935 (Biblioteca apostolica vaticana. Museo sacro. Guida 1).
- Ch. R. Morey. *Early Christian Art*, Princeton, 1942; *Mediaeval Art*, New York, 1942.
- G. Sotiriou. *Archéologie chrétienne et byzantine*. (în l. greacă), Athènes, 1942.
- P. Lemerle. *Le style byzantin*. Paris, 1943 (Arts, styles et techniques, 4)
- Ph. Schweinfurth. *Grundzüge der byzantinisch-osteuropäischen Kunstgeschichte*. Berlin, 1947.
- Ph. Schweinfurth. *Die byzantinische Form. Ihr Wesen und ihre Wirkung*. 2 erw. Auf., Mainz, 1954.
- J. Pijoan. *Arte cristiano primitivo. Arte bizantino*. Madrid, 1954 (Summa artis. Historia general del arte, 7).
- D. Talbot Rice. *Byzantine Art. An outline history of Christian and secular painting, mosaics, and other arts from the foundation of Constantinople in 330 to the fall in the 15th century*. London, 1954 (ed. a treia – Harmondsworth, Middlesex, 1962; ed în l. germană – München, 1964).
- D. Talbot Rice. *The Beginnings of Christian Art*. London, 1957. Ed. în l. germană – Köln, 1961.
- D. Talbot Rice, H. Hirmer. *The art of Byzantium*. London, 1959. Ed. în l. germană – München, 1959; ed. în l. franceză – Paris-Bruxelles, 1959.
- W. Sas-Zaloziecky. *Die aitchristliche Kunst. Die byzantinische Kunst*. Zürich, 1959 (Illustrierte Welt-Kunstgeschichte. Hrsg. E. Rimli u. K. Fischer, Bd. 2; a doua ed. în seria Ullsteinkunstgeschichte, Bde VII-VIII, Frankfurt am. M./West-Berlin, 1963).
- J. Beckwith. *The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art, 300-1453*. London, 1961.
- A. Grabar. *L'Art byzantin du moyen âge*. Paris, 1963. Ed. în l. germană – Baden Baden, 1964.
- D. Talbot Rice. *Art of the Byzantin Era*. London, 1966 (World of Art). Ultima ed. – Singapore, 1990. Ed. în l. germană – München/Zürich, 1968.
- H. Stern. *L'Art byzantin*. Paris, 1966 (Les Neuf Muses).
- Ch. Delvoye. *L'Art byzantin*. Paris, 1967. Ed în l. română – București, 1976.
- A. Grabar. *L'Art du moyen âge en Europe orientale*. Paris, 1968. Ed. în l. germană – Baden Baden, 1968.
- I. Hutter. *Frühchristliche Kunst. Byzantinische Kunst*. Stuttgart, 1968 (Belser stilgeschichte, Bd. IV)
- W. F. Volbach, J. Lafontaine-Dosogne. *Byzanz und der Christliche Osten*. Frankfurt am. M./Berlin/Wien, 1968 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. III). A doua ed. în 1984.
- J. Bechwith. *Early Christian and Byzantine Art*. Harmondsworth, 1970.
- D. Talbot Rice. *Appreciation of Byzantine Art*. London/Oxford, 1972 (The appreciation of the arts, 7)
- A. Bon. *Byzanz*. München/Genf, 1972. (Archaeologia Mundi)
- E. Coche de la Ferté. *L'Art byzantin*. Paris, 1981 (L'Art et les grandes civilisations. Collection créée par Lucien Mazenod)
- В. Д. Лихачева. *Искусство Византии IV – XV веков*. Ленинград, 1986 (Очерки истории и теории изобразительных искусств)
- A. Cutler, J. Nesbitt. *L'Arte bizantina e il suo pubblico*. 2 vol, Torino, 1986.

J. Lafontaine-Dosogne. *Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient*. Louvain-la-Neuve, 1987.

L. Rodley. *Byzantine art and architecture. An introduction*. Cambridge, 1994.

J. Lowden. *Early Christian & Byzantine Art*. London, 1997.

J. Durand. *Byzantine Art*, Paris, 1999 (Terrail)

T. Velmans, V. Korać, M. Šuput. *Rayonnement de Byzance*. Saint-Léger-Vauban/Paris, 1999 (Les grandes saisons de l'art chrétien).

De asemenea, foarte indicate ar fi următoarele sinteze privind istoria picturii bizantine care însumează mai multe tehnici artistice cum ar fi: pictura murală și mozaicul, pictura de icoane, miniatura, broderia liturgică, arta metalelor etc.).

P. Muratow. *La peinture byzantine*. Paris, 1928.

S. Bettini. *La pittura bizantina*. 2 vol. Firenze, 1938-1939.

A. Grabar. *La peinture byzantine*. Genève, 1953.

A. M. Amman. *La pittura sacra bizantina*. Roma, 1957.

C. Papaïoannou. *La peinture byzantine et russe*. Lausanne, 1965 (Histoire générale de la peinture)

K. Ellerker, D. Wolf. *Mosaiken, Fresken, Miniaturen. Das Kultbild in der Ostkirche*. München, 1967.

D. Talbot Rice. *Byzantine painting. The last phase*. London, 1968.

B. H. Лазарев. *История византийской живописи*. 2 т. Москва, 1986. 1 ed. în 1948, ediția italiană de referință internațională: V. Lazarev. *Storia della pittura bizantina*. Torino, 1967.

Ed. în l. română – București, 1980.

Pentru pictura murală și mozaic menționăm câteva lucrări care cuprind fenomenul respectiv în integritate spațială și temporală:

O. Demus. *Byzantine mosaic decoration. Aspects of monumental art in Byzantium*. London, 1948 și Boston, Mass, 1950.

Ph. Schweinfurth. *Byzantinische monumental Wandmalerei*. Mainz, 1947.

D. Windfield. *Byzantine Wall Painting Methods. A Comparative study*. Washington, 1968 (=Dumbarton Oaks papers, 22, 1968).

M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, Αθήνα, 1994.

Mai numeros este registrul sintezelor privind pictura de icoane, care de obicei cuprind atât perioada bizantină cât și cea post-bizantină, pe un areal vast ce include nu numai Bizanțul dar și țările de tradiție ortodoxă:

O. Wulff, M. Alpatow. *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*. Hellerau, 1925.

J. Myslivec. *Ikona*. Praha, 1947.

R. Weidlé. *Les icônes byzantines et russes*. Florence, 1950.

W. Felicetti-Liebenfels. *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklinge unter Berücksichtigung der Maniera greca und der italo-byzantinischen Schule*. Olten/Lausanne, 1956.

D. Talbot Rice. *Byzantine Icons*. London, 1959.

K. Onasch. *Ikonen*. Gütersloch/Berlin, 1961.

H. Skrobucha. *Meisterwerke der Ikonenmalerei*. Recklinghausen, 1975 (1 ed. în 1961).

H. Gerhard. *Welt der Ikonen*. Recklinghausen, 1974.

D. and T. Talbot Rice. *Icons and their Dating. A comprehensive Study of their Chronology and Provrnance*. London, 1974.

K. Weitzmann. *The Icon. Holy Images. Sixth to Fourteenth Century*. London, 1978.
 K. Sommer. *Ikonen. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*. München, 1979.
 K. Weitzmann, G. Alibrgaşvili, A. Volskaja, G. Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu. *Les icones*. Paris, 1982. Ed. germană – Freiburg/Basel/Wien, 1982.
 B. Rorhemund. *Handbuch der Ikonenkunst*. München, 1985.
 K. Onasch, A. Schnieper. *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit*. Freiburg/Basel/Wien, 1995.
 Π. Βακατόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*. Αθήνα, 1995.

Miniatura a servit în calitate de material de bază pentru prima sinteză de artă bizantină:

Н. П. Кондаков. *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*. Одесса, 1876 (editată de asemenea în: Записки императорского Новороссийского Университета, т. XXI, Одесса, 1877, ч. II. Lucrarea a cunoscut și două ediții franceze: *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, I-II, Paris, 1886, 1891).

Sinteze mai recente:

K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton University, 1970.
 P. Hubner, *Image et message. Miniature byzantine de l'Ancien et du Nouveau Testament*. Zurich, 1975.
 Γ. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα, 1995.

Lucrări de sinteză privind arta postbizantină.

Singura sinteză de istorie a artei bizantine cuprinde aria artei post-bizantine din Sud-estul european până la începutul secolului al XVII-lea. Pentru pictura din Moldova medievală sunt prezentate doar câteva monumente cu datarea discutată în istoriografie. Autorul, în prefață, menționează că monumentele post-bizantine din Moldova merită o abordare specială într-un volum aparte.

M.-M. Garidis. *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600)*. Athènes, 1989.

O serie de publicații, conțin reflecții asupra fenomenului artei post-bizantine, aprofundări pe anumite monumente, sugestii generale:

M. Chatzidakis. *Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine*, în *L'Hellénisme contemporain. La Cinquantième Anniversaire de la Prise de Constantinople*, Athènes, 1953 (reeditat în: M. Chatzidakis. *Etudes sur la peinture postbyzantine*. London, 1976).

M. Chatzidakis. *Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300-1550)*, în *Aspects of the Balkans, Continuity and Change. Contribution to the International Balkan Conference held at UCLA, October 23-28, 1969*, Hague/Paris, 1972 (reeditat în: M. Chatzidakis. *Etudes sur la peinture postbyzantine*. London, 1976).

A. Grabar. *L'art du Moyen Age en Europe orientale*. Paris, 1963.

M.-A. Muzicescu. *Étapes du langage pictural aux XVI-e – XVIII-e siècles. Réflexion sur la relation entre la forme artistique et l'oeuvre témoin*, în *Revue des Études Sud-Est Européennes*, T. X, n. 2, Bucarest, 1972.

M.-A. Muzicescu. *Réflexions sur quelques problèmes de la peinture post-byzantine dans le Sud-est de l'Europe*, în *Bulletin, Association Internationale des Études Sud-Est Européennes*, X, 1, Bucarest, 1972.

V. Vătășianu. *Istoria artei europene. Arta din perioada Renașterii*. București, 1972.

Pictura post-bizantină în Grecia

L. Bouras. *Working drawings of painters in Greece after the fall of Constantinople*, Holy Image, Holy Space. Icons and frescoes from Greece. Athens, 1988.

M. Chatzidakis. *Considérations sur la peinture post-byzantine en Grèce*, în Actes du Premier Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes – Sofia 1966, II, Sofia, 1969.

A. Ξυγγοπουλου. *Σχεδιασμα ιστρίας της θρησκευτικής Ζωγραφική μετά την αλωσιν*. Αθηναι, 1957.

Pictura murală post-bizantină la Muntele Athos

Faptul că până în prezent, nu toate monumentele de pictură murală post-bizantină de la Muntele Athos au beneficiat de ediții speciale recente, menține valoarea edițiilor mai vechi, care tratează subiectul în complexitate :

H. Brockhaus. *Die Kunst in den Athos-Klöstern*. Leipzig, 1924 (1 ed. 1892).

F.Fichtner. *Wandmalerei der Athos-Klöster. Grundsätzliches zu Planungen Bildfolgen des 14.-17. Jahrhunderts*. Berlin, 1931 (Welt- und Lebensanschauung Ritus Architektur Malerei).

H. П. Кондаков. *Памятники христианского искусства на Афоне*. Санкт-Петербург, 1902 (reeditat în 2003).

G. Millet. *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*. Paris, 1927.

Într-o serie de lucrări mai recente sunt tratate diverse aspect ale vieții artistice de la Muntele Arhos:

E. A. de Mendieta. *L'art au Mont-Athos*. Thessalonique, 1977.

G. Valentini. *Sviluppi teologici nell'arte pittorica dell'Athos*, în Le millenaire du Mont Athos 963 – 1963. Etudes et Melanges, II, Venezia, 1964.

A. Xyngopoulos. *Mosaïques et fresques de l'Athos*, în Le millenaire du Mont Athos 963 – 1963. Etudes et Melanges, II, Venezia, 1964.

Studii monografice speciale au fost consacrate picturilor murale post-bizantine de la câteva mănăstiri athonite:

M. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanes. The Final Phase of his Art in the Wall Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita*, Mont Athos, 1986 (reeditat 1997).

Παρουσία Ιεράς Μονής Δοχειαρίου, επιμ. Στ. Παπαδόπουλος, Άγιον Όρος, 2001.

ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΑΓΙΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ. Οί Τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ, Άγιον Όρος, 2003.

Σαββας Θ. Παντζαριδης. *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησιου Κοιμησεως Θεοτοκου (Μολυβοκκλησίας) Καρυες Αγιον Όρος (Die Wandmalereien des Kirchleins Maria Himmelfahrt (Molivoklisia) in Karyes, der Hauptstadt der Mönchenrepublik auf dem Berg Athos)*, Εκδοσεις Παναγιωτη Σ. Πουρναρα, Θεσσαλονικη, 2006.

Școala Kastoriană

Pictura murală postbizantină de la Meteore

Monumente importante de picturi murale post-bizantine sunt concentrate și în mănăstirile de la Meteore. Au fost editate volume privind arta de la Meteore în ansamblu și doar câteva monumente au beneficiat de ediții speciale.

Σ. Χουλια, Ι. Αλβανη, *Μετέωρα. Αρχιτεκτονική-Ζωγραφική*, Αθήνα, 1999.

Μ. Χατζηδάκης, Δ. Σοφianos, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη*, Αθήνα, 1990.

Evangelia N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du monastere de la Transfiguration aux Meteores (1483)*, Athènes, 1993.

Δημητριος Ζ. Σοφianos, Ευθυμιος Ν. Τσιγαριδας, *Αγια Μετεωρα. Ιερα Μονη Αγίου Νικολάου Αναπαύσα Μετεωρων. Ιστορία – τέχνη* (Prof. Dimitrios Z. Sofianos, prof. Efthimios N. Tsigaridas, *Holy Meteora. The Monastery of St Nicholas Anapafsas. History and Art*), Τρικάλα/Kalambaka, 2003.

Pictura murală postbizantină a școlilor „thebană” și „epiriotă”. Operele picturale ale reprezentanților acestei școli au beneficiat de câteva studii monografice pe monumente:

Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα, 1983 (reeditat 1996).

Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της Μονής των Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα, 2004.

Τ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα, 1980.

A. Semoglou, *Les peintures murales de la chapelle St. Nicolas du Mont Athos (1560)*, Paris, 1998.

A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina, 1989.

T. Kanari, *Les Peintures du Chatholicon du Monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le Narthex et la Chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur*, Athènes, 2003.

Pentru monumentele de pe insula lacului Ioanninei, pictate de meșterii acestei școli (Filanthropinon, Diliou, Eleousa), a fost editat un excelent album cu reproduceri și relevouri ale frescelor și un îndrumar mai recent, ce reflectă stadiul actual al cunoștințelor în acest domeniu, precum și un volum cu materialele simpozionului din 1992:

Μ. Garidis, At. Paliouras ed., *Monasteres de l'île de Ioannina*, Ioannina, 1993 (editată de asemenea în limbile greacă și engleză).

Barbara N. Papadopoulou, *The Monasteries of the Island of Ioannina*, Ioannina, 2004.

Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για τα Μοναστήρια της Νήσου Ιωαννίνων, 700 χρόνια 1292-1992, 29-31 Μαΐου 1992, Ιωάννινα, 1999.

Pictura de icoane cretană și așa-numita școală italo-grecescă.

Dintre studiile speciale asupra acestui subiect se remarcă următoarele:

В. Н. Лазарев, “Маньера грека” и проблема критской школы, în Idem. *Византийская живопись*, Москва, 1971.

A. Embricos, *L'École crétoise dernière phase de la peinture byzantine*. Paris, 1967 (Collection de l'Institut d'Études Byzantines et Néo-Hellenique de l'Université de Paris, Fasc. XX).

De asemenea au fost editate câteva cataloage importante de colecții și expoziții de icoane cretane:

Μ. Chatzidakis, *Ιcônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*. Venise, 1962 (Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'Études byzantines et post-byzantines de Venise, 1).

Μ. Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance*. Introduction-Catalogue, Charleroi, 1982.

Μ. Borboudakis ed., *Icons of the Cretan School (From Candia to Moscow and St. Petersburg)*, Pergamos, 1993.

Pictura postbizantină în Serbia, Macedonia, Muntenegru, Bosnia și Herțegovina

- Z. Kajmakovic. *Zidno slikarstvo u Bosni I Hercegovini*. Sarajevo, 1971.
P. Mijovic. *Umjetnicko blago Crne Gore*. Beograd/Titograd, 1980.
S. Petkovic. *Artistic activity and the struggle for survival of the Serbian church during the sixteenth and seventeenth centuries*, în *Balkan Studies*, 24, Thessaloniki, 1983.
S. Petkovic. *Painting in Serbia, Macedonia and Montenegro from the middle of the XVth until the end of the XVIIth century*, în *Actes du Premier Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes – Sofia 1966*, II, Sofia, 1969.
S. Petkovic. *Zidno slikarstvo Pecke patrijaršije 1557-1614*. Novi Sad, 1963.
Гојко Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд, 1980.

Pictura post-bizantină în Bulgaria

- A. Божков. *Българско изобразително изкуство*. София, 1988.
A. Boschkov. *La peinture Bulgare*. Recklinghausen, 1974.
A. Grabar. *La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris, 1928 (Orient et Byzance, I).
H. Мавродинов. *Стара българска живопис*. София, 1946.
B. Захариев. *Стара българска живопис*. София, 1960.
D. Piguet-Panayotova, *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen âge*, Paris, 1987.
Georgi Gerov, *La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe – début du XVIe siècle. Nouvelle données*, în *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη* (Topics in post-byzantine painting in memory of Manolis Chatzidakis), Αθήνα (Athens), 2002, p.141-178.

Pictura post-bizantină în Albania

- D. Dharmo. *Nouveaux traits de la peintures postbyzantine en Albanie (XVI-XVIII s)*. Tirana, 1989.
La Peinture murale du Moyen Age en Albanie. Icônes et miniature du Moyen Age en Albanie. Tirana, 1974.
L'art albanaise a travers les siècles. Paris, 1974-1975.
Th. Popa. *Considération générales sur la peinture posbyzantine en Albanie*. // *Actes du Premier Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes – Sofia 1966*, II, Sofia, 1969.
Th. Popa. *Piktorët mesjetarë Shqiptarë*. (Picturile albaneze în evul mediu). Tirana, 1961.

Pictura post-bizantină în Țările Române

- Arta creștină în România*. Vol. 4: secolul al XV-lea; vol. 5: secolul al XVI-lea, București, 1985, 1989.
V. Drăguț. *Arta românească. Preistorie, antichitate, ev mediu, renaștere, baroc*. București, 1982.
V. Drăguț, D. Grigorescu, V. Florea. *La peinture roumaine*. Bucarest, 1977.
V. Florea. *Istoria artei românești. Veche și medievală*. Chișinău, 1991 (Ars mundi, 3).
Istoria artelor plastice în România. Vol. I-II, București, 1968, 1970.
M. T. Кузьмина. *Искусство Румынии*. Москва, 1966.
Monumente istorice și de artă religioasă din arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului. Cluj-Napoca, 1982.

- M. Porumb. *Pictura românească din Transilvania (sec. XIV-XVII)*. Vol. I, Cluj-Napoca, 1981.
- M. Porumb. *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania (sec. XIII-XVIII)*. București, 1998.
- L. Réau. *L'art Roumain*. Paris, 1946 (Arts, styles et techniques, 8).
- Scurtă istorie a artelor plastice în România*. Vol. I: *arta românească în epoca feudală*. București, 1957.
- I. D. Ștefănescu. *Arta feudală în Țările Române. Pictura murală și icoanele de la origini până în secolul al XIX-lea*. Timișoara, 1981.
- I. D. Ștefănescu. *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*. Paris, 1938 (Recherches d'iconographie et d'histoire, 1).
- I. D. Ștefănescu. *Contribution a l'étude des peintures murales valaques*. (Transylvanie, district de Vâlcea, Târgoviște et région de Bucarest). Paris, 1928 (Orient et Byzance, III).
- I. D. Ștefănescu. *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*. 1 vol. Texte + 1 vol. Planșe, Paris, 1928 (Orient et Byzance, II).
- I. D. Ștefănescu. *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle. Nouvelle recherches*. 1 vol. Texte + 1 vol. Planșe, Paris, 1929 (Orient et Byzance, VI).
- I. D. Ștefănescu. *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*. 1 vol. Texte + 1 vol. Planșe, Paris, 1932 (Orient et Byzance, VIII).
- I. D. Ștefănescu. *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*. București, 1973.
- R. Theodorescu. *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550-1800)*. Vol. I-II, București, 1987 (Biblioteca de artă, 460-461).
- A. Vasiliu. *Monastères de Moldavie. XIV-e – XVI-e. Les Architectures de l'image*. Milano/Paris/Bucarest, 1998.
- V. Vătășianu. *Istoria artei feudale în Țările Române*. Vol. I: *arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*. București, 1959.

Pictura post-bizantină în Polonia, Ucraina și Bielorusia.

- S. Hordynsky. *The Ukrainian icon of the 12th to 18th centuries*. Philadelphia, 1973.
- Історія українського мистецтва*. Т. II, Київ, 1967.
- Г. Логвин, Л. Міляева, В. Свенціцка. *Український середньовічний живопис*. Київ, 1976.
- Нариси історії архітектури української РСР. (Дожовтневий період)*. Київ, 1957.
- C. Filipowicz-Oscieczowska. *Za studjów nad szkoła polska malarstwa bizantynskiego*. Krakow, 1936.
- C. Oscieczowska. *O szkole polskiej malarstwa bizantynskiego*, în *Prace i Materiały Sprawozd. Sekcji H. S. II*, Wilno, 1935.
- А. И. Рогов. *Проблема русско-византийских фресок в Польше в свете культурных связей восточных славян с балканскими народами*, în *Доклады и сообщения советской делегации. III Международный съезд по изучению стран Юго-Восточной Европы* (Бухарест, 4-10 сентября 1974). Москва, 1974.
- Э. И. Вецер. *Станковы жываніс XIV-XVI стст.* // *Гісторыя беларускага мастацтва*. Т. I, Мінск, 1987.
- Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карпович. *Жываніс Беларусі XII-XVIII стст.* Мінск, 1980.
- Н. Ф. Высоцкая. *Темперная живопись Белоруссии конца XV-XVIII вв.* Минск, 1986.
- Н. Ф. Высоцкая. *Ікананіс Буларусі XV-XVIII стагоддзяў*. Мінск, 1992.

П. М. Жолтовський. *Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст.* Київ, 1988.
П. М. Жолтовський. *Художнє життя на Україні в XVII-XVIII ст.* Київ, 1983.

Pictura veche rusă din perioada post-bizantină.

- Д. В. Айналов, *Фресковая роспись храма Успения Богородицы в Свияжском мужском Богородицком монастыре*, in *Древности. Труды Императорского Московского Археологического Общества*, 1906, Т. 21.
- В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации*, Т. 2, Москва, 1963
- А. Л. Баталов, *Гроб Господень в замысле «Святая Святых» Бориса Годунова*, in *Иерусалим в русской культуре*, сост. А. Баталов и А. Лидов, Москва, 1994, р. 154-173.
- Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования*, Москва, Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский кремль», 1999.
- Т. С. Борисова, *Вновь раскрытая икона «Обитель Зосимы и Савватия Соловецких, с житием Савватия и Зосимы» из Успенского Собора Московского Кремля*, in *Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции*, Санкт-Петербург, 1997.
- Г. Н. Бочаров, В. П. Выголов, *Александровская слобода*, Москва, 1970
- В. Г. Брюсова, *Монументальная живопись Древней Руси XI – XVI веков*, in *Триста веков искусства. Искусство Европейской части СССР*, Москва, 1976.
- В. Г. Брюсова, *Фрески Ярославля XVII – начала XVIII века*, Москва, 1969.
- Т. Б. Вилинбахова, *Икона XVI в. «Троица в деяниях» и ее литературная основа*, in *Труды Отдела Древнерусской литературы*, XXXVII, Ленинград, 1985, р. 126-137.
- Д. С. Головова, *«Богоматерь Неопалимая Купина»: иконография и символика*, in *Искусство Христианского Мира. Сборник статей*, вып. 7, Москва, Изд. Православного Свято-Тихоновского Богословского Института, 2003, р. 205-220.
- Э. А. Гордиенко, *Новгород в XVI веке и его духовная жизнь*, Санкт-Петербург, 2001.
- И. Е. Данилова. *Фрески Ферапонтова монастыря*. Москва, 1970
- Ю. Н. Дмитриев, *Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (Материалы и исследования)*, in *Древнерусское искусство. XVII век*, Москва, 1964.
- Э. Добровольская, Б. Гнедовский, *Ярославль. Гутаев*, Москва, 1981.
- Л. М. Евсеева, *Афонская книга образцов XV в.*, Москва, 1998.
- В. Иванов, *Кострома*, Москва, 1970.
- И. Я. Качалова, *Апокалипсис в стенописи Благовещенского собора*, in *Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования*, Москва, Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский кремль», 1999, р. 30-53.
- И. Я. Качалова, Н. А. Маясова, Л. А. Щенникова, *Благовещенский собор Московского Кремля*, Москва, 1990.
- Н. В. Квливидзе, *«Видение Григория Богослова» в росписях второй половины XVI в.*, in *Троицкие чтения 1998. Сборник научных исследований по материалам конференции*, Большие Вяземы, Государственный историко-литературный музей-заповедник А. С. Пушкина, 1999, р. 9-14.
- Н. В. Квливидзе, *«Благословенно воинство Небесного Царя» и ее литературные параллели*, in *Искусство Христианского Мира. Сборник статей*, вып. 2, Москва, Изд. Православного Свято-Тихоновского Богословского Института, 1998, р. 49-56.
- Н. В. Квливидзе, *К изучению системы росписи церкви в Больших Вяземах (Тема Троицы в русской культуре XVI в.)*, in *Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV-XV вв.*, Санкт-Петербург, 1998, р. 342-359.
- Н. В. Квливидзе, *Лицевой летописный свод и Годуновская псалтирь 1591 г. Отражение иконографии миниатюр в монументальной живописи и иконописи конца*

XVI в., *in Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь*, Санкт-Петербург, 2004, р. 417-430.

Н. В. Квливидзе, *Новооткрытые фрески алтаря церкви Троицы в Вяземах*, *in Florilegium, К 60-летию Б. Н. Флори*, Москва, Языки русской культуры, 2000, р. 104-125.

Н. В. Квливидзе, *Роспись диакона церкви Троицы в Вяземах*, *in Троицкие чтения 1997. Сборник научных исследований по материалам конференции*, Большие Вяземы, Государственный историко-литературный музей-заповедник А. С. Пушкина, 1998, р. 16-21.

Н. В. Квливидзе, *Священный образ царя в московской живописи второй половины XVI в.*, *in Священное тело короля. Ритуалы и мифология власти*, Москва, Наука, 2006, р. 430-439.

Н. В. Квливидзе, *Символические образы Московского государства и иконографическая программа росписи собора Новодевичьего монастыря*, *in Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья. XVI век*, Санкт-Петербург, 2003.

И. А. Кочетков, *К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство Царя Небесного»)*, *in Труды Отдела Древнерусской Литературы*, Т. 38, Ленинград, 1985, р. 185-209.

И. А. Кочетков, *Росписи Успенского собора Свияжска. Реставрация и исследование*, *in Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI-XVII вв.*, Москва, 1980.

А. К. Крылов, О. Ю. Крылова, *Итоги работ по копированию и картографированию фресок XVI века церкви Св. Троицы в селе Большие Вяземы*, *in Троицкие чтения 1997. Сборник научных исследований по материалам конференции*, Большие Вяземы, Государственный историко-литературный музей-заповедник А. С. Пушкина, 1998, р. 22-33.

Л. Н. Крылова, *Исследование и реставрация Царицыной Золотой палаты (Из творческого наследия Н. Н. Померанцева)*, *in Древнерусское искусство. Исследования и реставрация. Сборник научных трудов. Памяти Николая Николаевича Померанцева*, Москва, ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря, 2001, р. 191-208.

Л. И. Лифшиц, *Кто такие «галатские еретики»?* *in Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья. XVI век*, Санкт-Петербург, 2003.

К. К. Лопряло, *К примерной реконструкции Золотой палаты Кремлевского дворца и ее монументальной живописи*, *in О. И. Подобедова, Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40-х – 70-х годов XVI в.*, Москва, 1972, р. 193-198 și anexele.

Ю. Г. Малков, *Стенопись собора Рождества на Возмище в Волоколамске (предварительная публикация)*, *in Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции*, Санкт-Петербург, 1997.

Ю. Г. Малков, *Стенопись собора Чуда Архангела Михаила в Хонех в Московском Кремле (опыт реконструкции)*, *in Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции*, Москва, 1977.

Н. Ю. Маркина, *«Четырехчастная» икона в контексте Богослужебного чина*, *in Восточнохристианский храм. Литургия и искусство*, ред.-сост. А. М. Лидов, Санкт-Петербург, Дмитрий Буланин, 1994, р. 270-287

Н. Е. Мнева, *Московская живопись XVI века*, *in История русского искусства*, т. III, Москва, 1955.

А. Насибова, *Грановитая палата Московского Кремля*, Ленинград, 1978.

Ю. А. Неволин, *Влияние идеи «Москва – Третий Рим» на традиции древнерусского изобразительного искусства*, *in Искусство Христианского Мира. Сборник статей*, вып.

- 1, Москва, Изд. Православного Свято-Тихоновского Богословского Института, 1996, р. 71-84.
- Л. В. Нерсисян, *Видение пророка Даниила в русском искусстве XV-XVI вв.*, in *Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья. XVI век*, Санкт-Петербург, 2003, р. 294-313.
- Мария А. Орлова, *Наружные росписи средневековых храмов. Византия. Балканы. Древняя Русь*, Москва, 2002.
- О. И. Подобедова, *Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40-х – 70-х годов XVI в.*, Москва, 1972.
- Б. И. Пуришев, *Эпоха образования феодально-абсолютистского государства. Живопись середины XVI – начала XVII века*, in В. В. Михайловский, Б. И. Пуришев, *Очерки истории древнерусской монументальной живописи*, Москва/Ленинград, 1941.
- В. Г. Пуцко, «Четырехчастная» икона Благовещенского собора и «латинские мудрования» в русской живописи XVI века, in *Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования*, Москва, Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский кремль», 1999, р. 218-235.
- Л. С. Ретковская, *Смоленский собор Новодевичьего монастыря*, Москва, 1954.
- Даниэл Роулэнд, *Две культуры – один Тронный зал*, in *Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья. XVI век*, Санкт-Петербург, 2003.
- А. Рыбаков, *Художественные памятники Вологды XIII – начала XX в.*, Ленинград, 1980.
- Э. П. Саликова, *Настенные Росписи церкви Ризоположения*, in Государственные Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования, III, Москва, 1980, р. 138-153.
- Т. Е. Самойлова, *Княжеские портреты в росписи Архангельского собора Московского Кремля. Иконографическая программа XVI века*, Москва, Прогресс-Традиция, 2004.
- В. Д. Сарабьянов, *Программа росписи Покровского шатра Александровской слободы*, in *Александровская слобода: Материалы научно-практической конференции*, Владимир, 1995, р. 39-54.
- В. Д. Сарабьянов, *Символично-аллегорические иконы Благовещенского собора и их влияние на искусство XVI века*, in *Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования*, Москва, Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский кремль», 1999, р. 164-217.
- Е. С. Сизов, *Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых её сюжетов*, in *Древнерусское искусство. XVII век*, Москва, 1964.
- В. М. Сорокатый, *Икона «Благословенно воинство Небесного Царя». Некоторые аспекты содержания*, in *Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896-1990)*, Санкт-Петербург, 1999.
- В. М. Сорокатый, *О стиле росписей Покровской (первоначально Троицкой) церкви Александровской слободы*, in *Александровская слобода: Материалы научно-практической конференции*, Владимир, 1995, р. 54-69.
- В. М. Сорокатый, *Роспись Троицкой (ныне Покровской) церкви Александровской Слободы*. in *Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции*, Санкт-Петербург, 1997.
- Н. В. Удралова, *Роспись Благовещенского собора в Сольвычегодске*, in *Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера*, Москва, 1989.
- Майкл Флайер, *К семиотическому анализу Золотой палаты Московского Кремля*, in *Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья. XVI век*, Санкт-Петербург, 2003.

В. К. Цодикович, *Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве XV-XVI веков*, Ульяновск, 1995.

И. А. Шалина. Врата с «притчами» как символический вход в Дом Премудрости, în *Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья. XVI век*, Санкт-Петербург, 2003.

Л. А. Щенникова, *Образ «Ветхозаветной Троицы» в стенописи придворной церкви Благовещения в Московском Кремле (в свете вопросов церковных Соборов XVI века)*, în *Троицкие чтения 1997*. Сборник научных исследований по материалам конференции, Большие Вяземы, Государственный историко-литературный музей-заповедник А. С. Пушкина, 1998, p. 103-110.

Iconografia paleocreștină și bizantină (lucrări generale)

Primele sinteze pretind la o cuprindere generală a fenomenului de artă creștină sumând informațiile cunoscute la acel moment, nelipsind de asemenea mai multe erori, depășite de istoriografia ulterioară L. Brehier. *L'Art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours*. Paris. 1918.

N. Künstle. *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Bd. 1-2, Freiburg i. Br., 1926-1928.

Н. П. Покровский. *Очерк памятников христианского искусства и иконографии*. Изд. 3, Санкт Петербург, 1910. – Ediția cuprinde în fond monumentele creștinismului oriental.

A. Grabar. *Christian Iconography. A Study of Its Origins*. Princeton/New Jersey, 1968. Versiunea franceză: *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et moyen âge*. Paris, 1979. – Celebrul bizantinolog francez de origine rusă, analizează problema apariției iconografiei creștine, oferă o interpretare argumentată a primelor programe iconografice din catacombe și de pe sarcofagele paleocreștine, studiază mai multe aspecte caracteristice iconografiei creștine timpurii, pentru a urmări apoi evoluția lor în cadrul artei medievale.

G. Schiller. *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Bd. 1-5, Gütersloh, 1966-1991. Versiunea engleză în trad. Lui J. Seligmann: *Iconography of christian art*, Greenwich, 1971-. Cea mai grandioasă la moment sinteză de iconografie creștină. Cuprinde analiza temelor biblice, divizată pe principalele diviziuni ale Vechiului și Noului Testament, astfel volumul 5 fiind dedicat iconografiei Apocalipsei (volumul 4 este consacrat tematicii mariologice).

I. D. Ștefănescu. *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*. București, 1973. – Cea mai valoroasă sinteză de iconografie în istoriografia română, sunează multiplele cercetări în domeniu ale autorului, precum și o vastă erudiție. Mai importantă este pentru perioada târzie a artei bizantine, precum și pentru arta postbizantină.

Referitor la temele evanghelice menționăm două lucrări celebre, care rămân până astăzi de referință la acest subiect:

Н. П. Покровский. *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских*. Санкт Петербург, 1892.

G. Millet. *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*. Paris, 1916 (ultima ediție în 1960).

De menționat câteva lucrări în care sunt tratate anumite probleme speciale din domeniul iconografiei paleocreștine și bizantine:

K. Weitzmann. *Mytologie in byzantine Art*. Princeton, 1951.

I. Spatarakis. *The portrait in byzantine illuminated manuscripts*. Leiden, 1976 (Byzantina Neerlandica, fasc. 6).

Iconografia paleocreștină și bizantină (lucrări tratând probleme și teme iconografice speciale)

Culegeri de studii tratând diverse teme iconografice.

A. Cutler. *Transfiguration Studies in the Dynamics Byzantine Iconography*. The Pennsylvania State University, 1975.

J. Myslivec. *Dvě studie z dějin byzantského umění*. Praha, 1948.

J. Радовановић. *Иконографска истражевана српског сликарства XIII и XIV века*. Београд, 1988.

Chr. Walter. *Studies in Byzantine Iconography*. London, 1977.

Programe iconografice.

G. Babic. *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction et programmes iconographiques*. Paris, 1969 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, III).

Г. Бабић. *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских црква. Архијереји служе пред Хетимасијом и архијереји служе пред Агнецом*, în Зборник за ликовне уметности, 2, Нови Сад, 1966. Versiunea franceză în: *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*, 2, Berlin, 1968.

R. Cormack. *Patronage and new programs iconography*, în The 17th International Byzantine Congress. Mayor papers, New York, 1986

S. Der Nersessian. *Le décor des églises du IX^e siècle*, în Actes du VI^e Congrès International d'Études Byzantines, II, Paris, 1951.

S. Der Nersessian. *Program and Iconography of Parecclesion*, în The Kariye Djami, 4, Princeton, 1966.

V. J. Djurić. *La peinture murale byzantine au XII^e et XIII^e siècle*, în Rapport au XV^e Congrès International d'Études Byzantines, I, Art et Archéologie. Athènes, 1979.

S. Dufrenne. *L'Enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle*, în L'Art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopočani, 1965, Beograd, 1967.

S. Dufrenne. *Images du décor de la prothèse*, în Révue des études byzantines, XXVI, Paris, 1968.

S. Dufrenne. *Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin*, în L'Information de l'Histoire de l'Art, 10, nr. 5, Paris, 1965.

S. Dufrenne. *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*. Paris, 1970. (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, IV).

S. Dufrenne. *Quelques aspects de l'iconography des peintures de Mistra au temps du despotat de Morée*, în Моравска школа и њено доба. Научни скуп у Ресави, 1968, Београд, 1972.

E. Giordani. *Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms*, în Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, I, Graz/Köln, 1951, P. 103-134.

A. Grabar. *La décoration des coupoles à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento*. // Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, VI, Graz/Köln, 1957.

Chr. Ihm. *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur mitte des achten Jahrhunderts*. Wiesbaden, 1960.

J. Lafontaine-Dosogne. *La peinture monumentale de 1071 à 1261. Évolution du programme décoratif des églises*. // Rapport au XV^e Congrès International d'Études Byzantines, I, Art et Archéologie. Athènes, 1979.

J. Lafontaine-Dosogne. *Remarques sur le programme de Sainte-Sophie à Trébizonde*, în *Byzantinobulgarica*, VII, Sofia, 1981.

Teme Vechitestamentare.

N. Bêljaev. "*Le Tabernacle du Témoignage*" dans la peinture balkanique du XIV^e siècle, în *L'Art byzantin chez les slaves*, I, Paris, 1930.

J. Flemming. *Die Ikonographie von Adam und Eva vom 3. bis zum 13 Jh.* Jena, 1953 (Phil. Dissertation).

A. Grabar. *Les sujets bibliques au service de l'iconographie chrétienne*, în *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, X, Spoleto, 1963. (reeditată în: A. Grabar. *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, V. I, Paris, 1968).

A.-M. Gravgaard. *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue*. Copenhagen, 1979. (Opuscula byzantina et neograeca, I).

A. И. Яковлева. «Образ мира» в иконе «София Премудрость Божия», în *Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции*. Москва, 1977.

J. Lafontaine-Dosogne. *Théophanie-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images*, în *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples*, Paris, 1968. (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, II).

J. Lassus. *L'Illustration byzantine du Livre des Rois. (Vatican. Graec. 333)*, Paris, 1973.

N. V. Mlickij. *Remarque sur l'histoire de la composition de la Trinité*, în *Seminarium Kondakovianum*, 2, Praha, 1928.

H. Maguire. *Adam and the Animals: Allegory and literal Sense in early Christian Art*, *Dumbarton Oaks Papers*, 41, Washington, 1987.

J. Meyendorf. *L'Iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine*, în *Cahiers archéologiques*, X, Paris, 1959. Reed. în: J. Meyendorf. *Byzantine hesychasm: historical, theological and social problems*. London, 1974. Trad. în l. Română: *Iconografia Înțelepciunii Divine în tradiția bizantină*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, XLII, nr. 3-4, Iași, 1966.

J. Meyendorf. *Wisdom/Sophia: contrasting approaches to an involved theme*, în *Dumbarton Oaks Papers*, 41, Washington, 1987.

И. Ф. Мейендорф. *Тема «Премудрости» в восточноевропейской средневековой культуре и ее наследие*, în *Литература и искусство в системе культуры*. Москва, 1988.

P.-H. Michel. *L'Iconographie de Caïn et Abel.*, în *Cahiers de Civilisation Médiévale – X-e – XII-e siècles*. Poitiers, I, 1958.

D. Mouriki. *The Old Testament personification of the Virgin in the Dome of Peribleptos of Mistra*. Athènes, 1973.

W. Neuss. *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst*. Münster, 1912.

S. Radojčić. *La table de la Sagesse dans la littérature et dans l'art serbe depuis le début du XIII^e jusqu'au début du XIV^e siècles*, în *Зборник радова Византолошког института*, 16, Београд, 1975. Reed în l. sârbă în: С. Радочић. *Одобрани гланци и студије*, 1933-1978. Београд, 1982.

É. Revel-Neher. *L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècle. La signe de la Rencontre*. Paris, 1984.

A. M. Smith. *The Iconography of the Sacrifice of Isaac in early Christian Art*, în *American Journal of Archeology*, 26, New York, 1922.

I. Speyart van Woerden. *The Iconography of the Sacrifice of Abraam*, în *Vigil Christ*, 15, 1961.

M. D. Taylor. *A Historiated of Jesse*, în *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35, Washington, 1980-1981.

K. Weitzmann. *Zur Frage des Einflusses judische Bild-Quellen auf die Illustration des Antike Testament*, în Festschrift Th. Klauser. Münster, 1964.

Teme Noutestamentare și christologice.

- I. Andreescu. *Torcelle: I. le Christ inconnu; II. Anastasis et le Jugement Dernier: têtes vrais, têtes fausses*, în *Dumbarton Oaks Papers*, 26, Washington, 1972.
- S. Der Nersessian. *Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange*, în *Cahiers archéologiques*, XIII, Paris, 1962.
- A. Grabar. *La fresque des saints femmes au tombeau à Doura*, în *Cahiers Archéologiques*, VIII, Paris, 1956. . (reeditată în: A. Grabar. *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, V. I, Paris, 1968).
- A. Grabar. *La Sainte Face de Laon, le mandylion dans l'art orthodoxe*. Prague, 1931.
- L. H. Grondijs. *L'Iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*. Bruxelles/Leyde, 1941. (Bibliotheca byzantina Bruxellensis, I).
- L. H. Grondijs. *Autour de l'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*. Leyde, s.a.
- A. Karatsonis. *Anastasis: the Making of an Image*. Princeton, 1986.
- M. Kirigin. *La Mano Divina nell'iconografia cristiana*. Città del Vaticano, 1976.
- Н. П. Кондаков. *Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа*. Санкт Петербург, 1
- Е. О. Костецкая. *К иконографии воскресения Христова*, în *Seminarium Kondakovianum*, 12, Praha, 1928.
- E. Lucchesi Palli. *Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig*. Prag, 1942.
- H. Maguire. *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, în *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35, Washington, 1980-1981.
- E. Mâle. *La réssurrection de Lazare dans l'art*, în *Révue des Arts*, n. 1, Paris, 1951.
- E. van der Meer. *Maiestas Domini*. Roma, 1938.
- Й. Мысливец. *Происхождение "Деисуса"*, în *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева*. Москва, 1973.
- S. A. Papadopoulos. *Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin*, în *Cahiers Archéologiques*, 18, Paris, 1968.
- A. Pératé. *La Réssurrection de Lazare dans l'art chrtétien primitif*, în *Mélanges J. B. Rossi*, Rome, 1892.
- В. А. Плугин. *Андрей Рублев – «Воскрешение Лазаря»*. // *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева*. Москва, 1973.
- M. J. Timken. *The Pantocrator: Title and Image*. 1976.
- T. Velmans. *Le Tétraévangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI.23*. Paris, 1971. (Bibliothèque des Cahiers archéologiques, VI).
- G. Vezin. *L'Adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif*. Paris, 1950.
- N. Wibiral. *Zur Bildredaktion vom Neuen Testament*, în *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXV, 1972.

Iconografia ființelor cerești.

- A. Beck. *Genien und Niken als Engel in aitchristlichen Kunst*. Giessen, 1936.
- G. Berfelt. *A study on the Winged Angel. The Origin of a Motiv*. Stockholm, 1968.
- M.-Th. D'Alverny. *Les anges et les jours*, în *Cahiers archéologiques*, IX, Paris, 1947.

R. Enking. *Beiträge zur Darstellung des Engels in der altchristlichen Kunst*. Jena, 1921.
 Milto Garidis. *L'ange à cheval dans l'art byzantin*, în „Byzantion”, XLII, 1, 1972.
 D. I. Pallas. *Eine Differenzierung enter den himmlischen Ordnungen (ikonographische Analyse)*, în Byzantinische Zeitschrift, 64, 1971.
 P. Perdrizet. *L'Archange Ouriel*, în Seminarium Kondakovianum, 2, Praha, 1928.
 M. Tatić-Djurić. *Das Bild der Engel*. Recklinghausen, 1962.
 O. Wulff. *Cherubim, Throne und Seraphim. Ikonographie der ersten Engel-hierarchie*. Altenburg, 1894.

Teme liturgice, imnografice și mariologice.

С. Аверинцев. *К уяснению смысла надписи под конхой центральной абсиды Софии Киевской*, în Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. Москва, 1972.
 G. Babić. *Les images byzantines et leurs degrés de signification: l'exemple de l'Hodeghitria*. // Byzance et les images, ed. A. Guillou, J. Durand. Louvre. Conférences et Colloques, Paris, 1994.
 Г. Бабић. *О композицији Успења у Богородичној цркви у Студеници*, în Старинар, XIII-XIV, 1962-1963, Београд, 1965.
 Н. Беляев. *Образ Божьей Матери Пелагонитиссы*. // Byzantinoslavica, II, Praha, 1930.
 В. И. Джурич. *Портреты в изображениях рождественских стихир*, în Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. Москва, 1973.
 A. Grabar. *Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe*, în L'Art byzantin chez les slaves, II, Paris, 1930.
 A. Grabar. *L'Hodeghitria et l'Eléousa*, în Зборник за ликовне уметности, 10, Нови Сад, 1974.
 A. Grabar. *Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge*, în Cahiers archéologiques, VIII, Paris, 1956.
 A. Grabar. *Les images de la Vierge de Tendresse. Type iconographique et thème (a propos de deux icones à Decani)*, în Зограф, 6, Београд, 1975.
 A. Grabar. *Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge*, în Cahiers archéologiques, XXVI, Paris, 1977.
 A. Grabar. *Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Eléousa*, în L'Art byzantin chez les slaves, II, Paris, 1930.
 A. Grabar. *Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte*. // Cahiers archéologiques, XXV, Paris, 1976.
 L. H. Grondijs. *Croyances, doctrines et iconographie de la liturgie céleste*, în Akten des XI Internationalen Byzantinisten Kongresses, 1958. München, 1960.
 C. Grozdanov. *Ilustracija Bogorodice Akatista u crkvi Bogorodice Perivlepte u Ohridu*, în Zbornik Zvezozara Radojcica, Beograd, 1969.
 E. Guldan. *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz, 1966.
 G. G. King. *The Virgin of Humility*, în The Art Bulletin, XVII, 1935.
 Н. П. Кондаков. *Иконография Богоматери*. Т. 1-2, Петроград, 1914-1915.
 Н. П. Кондаков. *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения*. Санкт Петербург, 1910.
 J. Lafontaine-Dosogne. *L'Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*. Bruxelles, 1964-1965.
 J. Lafontaine-Dosogne. *L'Illustration de la première partie de l'Hymne Akatiata et sa relation avec les mosaïques de l'enfance de la Vierge à Kariye Djami*, în Byzantion, 54, 1984.

- V. Lasareff. *Studies in the iconographie of the Virgin*, în The Art Bulletin, XX, 1938.
- В. Н. Лазарев. *Этюды по иконографии Богоматери*, în Idem. Византийская живопись. Москва, 1971.
- Н. П. Лихачев. *Историческое значение итапо-греческой иконописи: изображение Богоматери в произведениях итапо-греческой школы и их влияние на композиции некоторых русских икон*. Санкт Петербург, 1911.
- Д. Медаковић. *Богородица «Живоносни источник» у српској уметности*, în Зборник радова Византолошког института, 5, Београд, 1958.
- Кр. Миятев. *Към иконографията на Богородица Умиление*, în Известия на Българския Археологически Институт, III, София, 1925.
- N. K. Moran. *Singers in late Byzantine and Slavonic Painting*. Leiden, 1986. (Byzantina Neerlandica, fasc. 9).
- J. Myslivec. *Ikongrafie Akathistu Panny Marie*, în Seminarium Kondakovianum. Recueil d'études, V, Praha, 1932.
- P. J. Nordhagen. *La più antica Eleousa conosciuta*, în Bolletine d'Arte, XVII, 1962, nr. 4.
- N. Okunev. *La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, în Byzantinoslavica, 3, Praha, 1931.
- Helene Papastavrou, *Recherche Iconographique dans l'Art Byzantin et Occidental du XIe au XVe siècle: L'Annonciation*, Institut Hellénique d'Etudes Byzantines et Post-Byzantines, Venise 2007 (Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'Etudes Byzantines et Post-Byzantines, 25).
- A. Pätzold. *Der Akathistos Hymnos: Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1989.
- М. М. Пименова. *Византийская икона «Богородица Перивлента» конца XIV в.*, în Древнерусское и народное искусство. Сообщения Загорского Музея-заповедника. Москва, 1990.
- J. Quasten. *Monumenta eucharistica et liturgica vetustissima*. Bonn, 1935-1937.
- I. D. Șterănescu. *L'Illustration des liturgie dans l'art de Byzance et de l'Orient*, în Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientale, III, Bruxelles, 1935. (sub titlul *Peintures murales illustrant les liturgies* a fost publicat în Revista Istorică română, 5-6, 1935-1936, București, 1936).
- I. D. Șterănescu. *L'Illustration des psaumes et des hymnes liturgiques*, în Actes du IV-e Congrès International des Études Byzantines, publ. par B. D. Filov, V. 2, Sofia, 1936.
- O. Tafrali. *Iconografia imnului Acatist*. // Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, VII, București, 1914.
- V. Vătășianu. *Considerații privind originea și semnificația "Orantei"*, în V. Vătășianu. Studii de artă veche românească și universală. București, 1987. Text revizuit al comunicării *Considérations sur l'origine et la signification de l'Orant*, publicat în: "Actes Actes du VI-e Congrès International des Études Byzantines", t. II, Paris, 1951.
- V. Vătășianu. *Cercetări iconografice – "Dormitio Virginis"*, în V. Vătășianu. Studii de artă veche românească și universală. București, 1987. Apărut sub titlul *La "Dormitio Virginis". Indagini iconografiche*, în Ephemeris Dacoromana. Annuario della Scuola Romana di Roma, VI, 1935.
- T. Velmans. *Création et structure du cycle iconographique de l'Acatiste*, în Actes du XIV-e Congrès International des Études Byzantines. Bucarest, 6-12 sept., 1971. V. III, Bucarest, 1976.
- T. Velmans. *Une illustration inédite de l'Acatiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, în Cahiers archéologiques, XXII, Paris, 1972.
- T. Velmans. *L'Iconography de la "Fontaine de vie" dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Âge*, în Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge.

Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples, Paris, 1968. (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, II).

C. Walter. *Art and ritual of the Byzantine Church*. London, 1982.

Teme eshatologice.

Н. В. Покровский, *Страшный суд ы памятниках византийского и русского искусства*, în Труды VI-го Археологического съезда в Одессе, том III, 1884.

Beat Brenk, *Tradition und Neuerung in der Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1966 (=Wiener Byzantinische Studien, Band III).

Contributions a l'étude du Jugement Dernier dans l'art byzantin et post-byzantin. Sous la direction de Tania Velmans. Paris, 1984 (=Cahiers Balkaniques, 6, Histoire de l'art).

M. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier*, Athènes, 1986.

G. Millet. *La Dalmatique de Vatican. Les élus, images et croyances*. Paris, 1945.

N. Thierry. *L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine*, în *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques*, IIIe-XIIIe siècle. Geneva, 1979.

Teme hagiografice.

В. Н. Лазарев. *Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве*. // Византийский временник, т. VI, Москва, 1953.

М. В. Алпатов. *Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси*, în М. В. Алпатов. *Этюды по истории русского искусства*. Т. 1, Москва, 1967.

E. G. Clare. *St. Nicolas. His Legends and Iconography*. Florenz, 1985.

E. Dragnev. *Contribuții privind portretul funerar al lui Teodor Vitolt și chipul Sf. Nedelia în picturile de la Lujeni (mijlocul sec. al XV-lea)*, în *Revistă de istorie a Moldovei*, V, nr. 3-4, Chișinău, 1994.

A. Grabar. *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antiques*. Vol. II *Iconographie*, Paris, 1946. (reeditat: London, 1972).

Е. С. Овчинникова. *Икона "Георгий с отсеченной головой" в собрании Московского Исторического Музея*, în *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева*. Москва, 1973.

N. Patterson-Ševčenco. *The Life of Saint Nicolas in Byzantine Art*. Turin, 1983.

M.-W. Temily. *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art. V. I-II*, 1977.

C. H. Wendt. *Die heilige Ärzte in der Ostkirchenkunst*, în *Centaurus*, I, 1950-1951.

Iconografia evangheliștilor și temele ilustrând începutul Evangheliilor.

M. Aprea. *Tre visioni profetiche dell'Antico Testamento nel frontespizio al Vangelo di San Mateo nel codice Parisinus Graecus 74*, în *Studi e Ricerche sull'Oriente Cristiano*, X, fasc.2, Roma, 1987.

E. Dragnev. *Structura frontispiciilor manuscriselor grupului Parisinus Graecus 74*, în *Analele științifice ale Universității de Stat din Moldova, seria "Științe socio-umane"*, Chișinău, 1998.

A. M. Friend. *The Portraits of the Evangelists in greek and latin Manuscripts*, în *Art Studies. Medieval, Renaissance and Modern*. Cambridge, 1927.

G. Galavaris. *The Illustration of the Prefaces in Byzantine Gospels*. Wien, 1979 (*Byzantina Vindobonensia*, XI).

G. Galavaris.

R. S. Nelson. *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*. New York, 1980.

I. Spatarakis. *The left-handed Evangelist. A Contribution to paleologan Iconography*. London, 1988.

Sh. Tsuji. *The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. Gr. 74*, în *Dumbarton Oaks Papers*, 39, Washington, 1975.

Teme istorice laice, de istorie ecleziastică și iconografia imperială

S. Der Nersessian. *L'Illustration du roman de Barlaam et Joasaph*. Paris, 1930.

N. J. Gleixner. *Das Alexanderbild der Byzantiner*. München, 1961.

A. Grabar. *L'Empereur dans l'art byzantin*. Paris, 1971 (1 ed. în 1936).

E. Piltz. *Kamelaukion et mitra. Insignes byzantine impériaux et ecclésiastiques*, în *Acta Universitatis Upsalensis. Figura. Nova series*, II, 1978.

E. Piltz. *Troi sakkoi byzantines. Analyse iconographique*. *Acta Universitatis Upsalensis. Figura. Nova series*, III, 1979.

I. Spatarakis. *The portrait in byzantine illuminated manuscripts*. Leiden, 1976 (*Byzantina Neerlandica*, fasc. 6).

T. Talbot Rice. *Animal Combat Scene in Byzantine Art*, în *Studies in Memory of D. Talbot Rice*, Edinburgh, 1975.

C. Walter. *L'Iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*. Paris, 1970 (*Archives de l'Orient Chrétien*, 13).

Subiecte apocrife.

Л. Мирковић. *Да ли се фреске Маркова манастира могу тумачити житијем Св. Василија Новог*. // *Старинар*, XII, Београд, 1961.

С. Радојчић. *Фреске Марковог манастира и живот Св. Василија Новог*, în *Зборник радова Византолошког института*, 4, Београд, 1956.

Teme demonologice.

O. A. Erich. *Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst*, în *Kunstwissenschaftliche Studien*, VIII, Berlin, 1931.

P. Ioannou. *Les croyances démonologiques au XIe siècle à Byzance*, în *Actes du VI-e Congrès International d'Études Byzantines*, Paris, 1948, I, Paris, 1950.

F. Pesendorfer. *Der Teufel in der christlichen Kunst*, în *Christlichen Kunstblätter*, 74, 1933.

Iconografia bizantinși simbolistica creștină:

G. B. Ladner. *Handbuch der frühchristlichen Symbolik. Gott, Kosmos, Mensch*. Wiesbaden, 1996.

W. Molsdorf. *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig, 1926 (*Hiersemanns Handbücher*, Bd. X).

N. Vacnadze. *A propos de l'histoire de symbolique chrétienne*, în *Byzantinoslavica*, 48, Praha, 1987.

„Cavalcada” de la Pătrăuți

Compoziția în care sunt reprezentați arhanghelul Mihail și Constantin cel Mare ecvestri, urmați de cavalcada sfinților militari, plasată pe zidul vestic al pronaosului bisericii din Pătrăuți, ctitorită de către Ștefan cel Mare la 1487, a fost în permanență evidențiată de cercetătorii artei medievale românești, dar și de către istorici, în timp ce studiul temei propriu-zise, n-a avansat mult de la André Grabar încolo. Trecută cu atenția de către primul cercetător al picturii murale din Nordul Moldovei, savantul polonez Wladislaw Podlacha, tema a fost remarcată de către I. D. Ștefănescu¹, care încearcă să invoce și o paralelă iconografică – „plecarea Sf. Sava spre Athos”, tentativă, care după critica lui A. Grabar², mai este pomenită doar pentru a avea o imagine completă a dosarului istoriografic al temei.

„Istorismul” scenei de la Pătrăuți este motivat de ilustrul savant francez prin raritatea (sau chiar unicitatea) temei (inclusiv raritatea hramului acestei biserici, închinată Sf. Cruci), confruntată cu realitățile politice ale vremii, în special ale rezistenței antiotomane, conduse de ctitorul acestui lăcaș, domnul Ștefan cel Mare. Astfel, tema „de o evidentă ținută religioasă” (care nici nu putea fi altfel într-o biserică ortodoxă), ar ascunde, în opinia lui A. Grabar, și un conținut alegoric: „După cum împăratul Constantin se pornise împotriva păgânilor, învingându-i, la fel și Ștefan al Moldovei, noul Constantin, va învinge dușmanul necredincios, în numele crucii”. Transpunerea unui eveniment istoric într-un plan ideal, cruciada antiotomană a creștinătății, în frunte cu Ștefan cel Mare, apărea destul de convingătoare, încât tema respectivă, adesea numită „Cavalcada Sfinților militari”, a fost tratată în mai multe lucrări de istoria artei sau de istorie (dar și istorie a literaturii) ca un fel de manifest politic al epocii lui Ștefan cel Mare³. V. Vătășanu a admis și eventualitatea unor influențe rusești, invocând „cavalcadele din icoana novgorodeană, ilustrând lupta dintre novgorodeni și suzdalieni”⁴.

La acest subiect, s-a adresat nu odată Sorin Ulea, din primele studii manifestând o încredere deplină în concluziile lui A. Grabar, dar revenind de fiecare dată la această problemă cu noi contribuții. Astfel, în studiul consacrat originilor și semnificației picturilor exterioare din Moldova, S. Ulea plasează această temă în contextul altor reprezentări de la Pătrăuți, accentuând prezența Sf. Constantin ca intercesor în tabloul votiv, între Ștefan cel Mare și Iisus Hristos, atrage atenția asupra amplasamentului specific al temei deasupra ușii de intrare „în chipul cel mai evident ... să rămână în ochii tuturor celor care ieșeau din biserică ... o imagine care să li se graveze în memorie”, dar mai ales, spulberă opinia unicității acestei teme, invocând un alt exemplu, tot în Moldova, de această dată la Arbore, scenă pe care, după cum mărturisește autorul studiului a descoperit-o în 1959, înlăturând un strat subțire de depozite calcaroase⁵. Într-un studiu publicat mai târziu, dar redactat mult mai înainte, S. Ulea revine la problema datării ansamblului de la Pătrăuți, afirmând executarea sa într-un timp imediat construcției lăcașului la 1487⁶, iar în unul dintre capitolele sale din tratatul de sinteză din 1968/70, accentuând o dată în plus justetea interpretării lui A. Grabar, întregeste dosarul „Cavalcadelor” prin încă un exemplu moldovenesc (deși într-o versiune simplificată) – cel de la Bălinești (pe peretele de vest al pronaosului).⁷ În comunicarea rostită la cel de-al XIV-lea Congres de Studii Bizantine, aduce în ecuația „Cavalcadei” de la Pătrăuți încă două precedente iconografice, de la Kritza (Creta, 1355) și Ohrida (biserica Sf. Constantin și Elena), precum și afirmația despre originile constantinopolitane ale temei, bazată în special pe considerente de ordin logic⁸.

Pornind de la aceiași idee a actualității politice a „Cavalcadei” de la Pătrăuți, Dumitru Năstase, dezvoltă tema, acordându-i, de fapt, o nouă turnură. Evocând, condițiile concret istorice din jurul anului ctitoririi bisericii de la Pătrăuți, care a urmat după încheierea păcii cu otomanii în 1486⁹, D. Năstase vede în această ctitorie ștefaniană un semn „că pacea nu fusese

acceptată decât în fapt, ca o provizorie „încetare a focului”, de către domnescul ctitor, care se consideră virtual în război, apelând la forțele cerești cele mai calificate în vederea declanșării lui efective”¹⁰. Aducând în sprijin și alte scene pictate la Pătrăuți, precum: figurarea împăratului Constantin în cadrul tabloului votiv (plasat pe zidul meridional al naosului), supradimensionata scenă (la înălțimea a două registre) „Anastasis” în redacția tipic bizantină de „Pogorârea la iad”, în pandant cu tabloul votiv și reprezentarea Sfinților împărați Constantin și Elena cu crucea între ei, D. Năstase extinde sensul simbolic al programului iconografic în discuție, ce include și tema „Cavalcadei”, de la idea unei rezistențe presiunii semilunii cu concursul sfinților militari și al căpeteniei oștilor cerești – arhanghelului Mihail („cruciada defensivă”), spre o vestire de eliberare a „orașului lui Constantin” de către „noul Constantin” – ctitorul de la Pătrăuți („cruciada ofensivă”) ¹¹. De remarcat, că în general, ansamblul de pictură murală de la Pătrăuți, deține poziția unuia dintre argumentele invocate de către Dumitru Năstase pentru fundamentarea opiniei sale, privind idea imperială în Țările Române și mai ales în Moldova lui Ștefan cel Mare ¹².

Paralel cu acest complex de opinii, care au la bază convingerea despre rezonanța politică a mesajului frescei de la Pătrăuți (dar, de fapt a mai multor teme din programul iconografic de aici), nu pot fi trecute cu vederea și opiniile care tocmai refuză această conotație a mesajului în ctitoria ștefaniană. Astfel, Anca Vasiliu, a insistat în mod special asupra caracterului escatologic al iconografiei ștefanien, inclusiv și în cazul cercetat ¹³.

Revenind la studiul lui André Grabar, care a marcat o epocă în istoriografia românească privind tematica Pătrăuților, să atragem atenția la momentele nodale, care au creat enigma acestei ctitorii ștefanien. Primul moment este însăși hramul bisericii, consacrate Cinstitei Cruci, după cum este trecut în pisania bisericii din Pătrăuți ¹⁴. A. Grabar insistă asupra rarității excepționale ale acestui hram în lumea bizantină (cu excepția Georgiei), fapt confirmat de cele mai eshaustive studii ce au urmat după publicația sa, întreprinse de Raymond Janin, ¹⁵ dar și în Moldova ¹⁶. Marea raritate, aproape de unicitate, firește a implicat necesitatea unor explicații speciale. Opinia lui A. Grabar la acest capitol am expus-o deja. Această explicație, pare să nu fi fost întru totul convingătoare, sau doar parțial, fapt ce a generat ulterior și alte încercări de a interpreta acest fenomen.

Astfel, Dumitru Năstase, ne făcând legătură directă între ridicarea bisericii cu hramul Sfintei Cruci cu vre-un eveniment concret din viața și înfăptuirile marelui voievod, consideră că „prin însuși actul ctitoricesc, acesta (Ștefan cel Mare – n. n.) și-a pus, cu deplină încredere, nădejdea în iertarea divină, cu atât mai mult cu cât țelul confruntării („războiul permanent” cu turcii – n. n.) astfel înțelese este izbânda definitivă a Crucii și eliberarea *Împărăției creștine*. O spune chiar hramul bisericii ...” ¹⁷.

Mai amplu, problema este tratată în studiul citat deja, ce aparține savanților ieșeni Maria Magdalena Székely și Ștefan S. Gorovei, care plasează respectivul act ctitoricesc într-un context mai larg de evenimente ce pledează pentru atașamentul deosebit manifestat de ilustrul voievod față de sărbătoarea Înălțării Sfintei Cruci: cununia lui Ștefan cel Mare cu Maria de Mangop, din neamul Asanilor-Paleologi s-a oficiat la 14 septembrie 1472 ¹⁸, ziua Înălțării Cinstitei Cruci, ctitorirea bisericii de la Pătrăuți, sfințirea bisericii Sf. Gheorghe a mănăstirii Voroneț în 1488, de asemenea la 14 septembrie și în fine, în 1502, la 14 septembrie este sfințită biserica de la Volovăți, cu hramul chiar al Înălțării Cinstitei Cruci ¹⁹. Înșiruirea acestor evenimente, care într-adevăr, în ansamblu sunt capabile să susțină teza enunțată, pentru motivarea actului ctitoricesc concret de la Pătrăuți, însă, nu pare să spună prea multe. Două dintre aceste evenimente sunt posterioare cazului cercetat, iar primul, căsătoria cu Maria de Mangop nu pare să fi avut vre-o relevanță la vremea când voievodul era de zece ani căsătorit cu Maria Voichița. De remarcat, de asemenea, că istoria cununiei cu Maria de Mangop nu ne este cunoscută în detalii. Astfel nu știm data când a venit de la Mangop la Suceava. S-ar putea să se fi întâmplat în apropierea acestei date, cununia astfel fiind potrivită

cu sărbătoarea împărătească. Semnificația „unui pumn ascuns în buzunar”, după cum apare interpretarea ctitoriei de la Pătrăuți ca un mesaj „cruciat”, înălțată la un an după încheierea păcii cu otomanii, nu pare a fi întru totul convingătoare, rămânând totuși, o deducție logică, ce ascunde în primul rând lipsa altor motive. Dar au lipsit ele oare cu adevărat pentru această ctitorie? Poate prea pripit s-a formulat o interpretare generală, ne fiind exploatate toate posibilitățile de a ne apropia de un motiv mai particular?

Tradiția istorică, evidențiind pe prim plan succesele militare ale lui Ștefan cel Mare, a imprimat și activității sale ctitoricești tiparul legăturii nemijlocite cu faptele sale de arme: *Și așe să aude din oameni vechi și bătrâni, că, câte războaie au bătut, atâtea mănăstiri cu biserici au făcut*, spune Ion Neculce într’*O samă de cuvinte*. Mențiunea cronicarului a fost “concretizată” în aceeași tradiție istorică, conform căreia, după fiecare bătălie, viteazul voievod ridica câte o biserică. Corespondența bătălie – ctitorie este, însă, doar parțial confirmată de surse, iar succesiunea nemijlocită dintre isprăvile militare și actele de ctitorire nu are nici o acoperire în izvoarele vremii. Cu excepția necropolei voievodale – bisericii mănăstirii Putna, marele program de construcții eclesiastice voievodale demarează după încheierea războiului moldo-otoman, începând cu anul 1487 (fără a exclude totalmente și posibilitatea unor ctitorii anterioare acestei date, astăzi necunoscute). Dar și corespondența amintită, nu are întotdeauna același sens. Astfel, edificarea bisericii Sf. Procopie din Milișăuți la 1487, conform mențiunii pisaniei este pusă în legătură cu victoria de la Râmnic, în următorul context: *În anul 1481, luna iulie, 8, în ziua sfântului mare mucenic Procopie, Io Ștefan Voievod, [...] a făcut război la Râmnic cu Basarab voievod cel Tânăr, [...] De aceea Ștefan voievod a binevoit, cu a sa binevoință și cu gând bun, a zidi casa aceasta întru numele sfântului mare mucenic Procopie [...]*²⁰.

Pisania bisericii Arhanghelului Mihail din Războieni, ridicată în 1496 relatează o altă situație: *În zilele Binecinstitorului și de Hristos iubitorului domn, Io Ștefan voievod, din mila lui Dumnezeu domn al Țării Moldovei [...] în anul 1476, iar al domniei sale anul 20 curent, s-a ridicat puternicul Mahmet, împăratul turcesc, [...] Și au venit să prade și să ia țara Moldovei; și au ajuns până aici, la locul numit Pârâul Alb. Și noi, Ștefan voievod, și cu fiul nostru Alexandru, am ieșit înaintea lor aici și am făcut mare război cu ei, în luna iulie, 26; și cu voia lui Dumnezeu, au fost înfrânți creștinii de păgâni. Și au căzut acolo mulțime mare de ostași ai Moldovei. Atunci și tătarii au lovit țara Moldovei din partea aceea. De aceea, a binevoit Io Ștefan voievod cu buna sa voință a zidi această casă în numele arhistrategului Mihail și întru rugă sieși și doamnei sale Maria și fiilor săi Alexandru și Bogdan și pentru amintirea și întru pomenirea tuturor drept credincioșilor creștini care s-au prăpădit aici [...]*²¹.

Alte pisania de la ctitoriile lui Ștefan cel Mare nu atestă nici o legătură cu războaiele purtate de ilustrul voievod. Doar tradiția mai consemnează că biserica Sf. Gheorghe din Baia (Biserica Albă) a fost înălțată (la o dată necunoscută) în urma victoriei asupra lui Matei Corvin, iar aceluiași sfânt militar îi mai sunt închinat alte două ctitorii ale lui Ștefan cel Mare (Voroneț – 1488 și Hîrlău - 1492), fapt ce ar putea sugera legătura cu anumite succese militare. Aceste constatări, destul de modeste, oferite de izvoare, probabil nu epuizează registrul ctitoriilor aflate în conexiune cu activitatea militară a lui Ștefan cel Mare.

Pisania bisericii de la Pătrăuți este de asemenea foarte lapidară: *Io Ștefan voievod, domn al țării Moldovei, fiul lui Bogdan voievod, a început să zidească lăcașul acesta în numele cinstitei cruci în anul 6995 [=1487], luna iunie 13*²². Data de început a construcției nu ne spune nimic, ne putând fi pusă în legătură cu nici un eveniment cunoscut din istoria lui Ștefan cel Mare, iar conform Sinaxarului ortodox nu coincide cu pomenirea unor sfinți s-au sărbători ce ar trezi anumite asociații în aceeași istorie. În concordanță cu hramul bisericii, ziua când a început să se zidească, în acel an, a fost prima miercuri după Duminica Tuturor

Sfinților, adică după încheierea ciclului Pentecostarului, zi, care alături de cea de vineri, peste tot anul este închinată Sfintei Cruci.

Faptul, că data de 14 septembrie, cea a hramului Sfintei Cruci nu scoate în evidență nici un eveniment important cunoscut din viața marelui voievod și a țării sale (cu excepția cununiei cu Maria de Mangop, despre care am menționat deja), ne face să ne orientăm căutările spre ciclul mobil al sărbătorilor și în acest sens, considerăm sugestiv evenimentul ce sa petrecut la 6 martie, 1486, deci în anul precedent ctitoririi bisericii de la Pătrăuți, consemnat în toate versiunile cronicilor slavo-române de epocă, dar relatat cu mai multe amănunte în cronica moldo-germană: *În luna martie, în ziua 6, într-o luni, s-a ciocnit Ștefan voievod cu Hronoda la Bulgari, la apa numită Siret. Atunci a bătut Petru Hronoda pe Ștefan voievod și a câștigat lupta și Ștefan voievod a căzut de pe cal și a zăcut printre morți de dimineață până la prânz. Atunci a venit călare un boier, cu nume Purice, care a recunoscut pe Ștefan voievod. Atunci a scos pe voievod de acolo, de și-a adunat oastea lui și a trimis la Petru voievod pe un boier anume Pîntece, care s-a supus lui Petru voievod și l-a scos afară din bătălie, după ce l-a convins că de acum câștigase bătălia. Și cu ceata lui au tăiat capul lui Petru voievod și au adus capul lui Ștefan voievod. Astfel a rămas Ștefan voievod stăpân în țară cu ajutorul lui Dumnezeu.*²³

Dacă ne adresăm la calendarul mobil pentru acest an, observăm că ziua de luni, 6 martie, urmează exact săptămânii înjumătățirii Postului Mare, închinată Sfintei Cruci. În această săptămână, care urmează duminica a treia a postului mare și care este una dintre cele patru sărbători închinată Sfintei Cruci, alături de cea de la 7 mai (*Arătarea Sf. Cruci în cerul Ierusalimului*), 1 august (*Scoaterea Cinstului lemn al cinstitei și de viață făcătoarei Cruci*, în amintirea liberării minunate a grecilor din robia sarcinilor, pe timpul împăratului Manuil Comnenul, cu ajutorul Sfintei Cruci²⁴) și 14 septembrie²⁵, cea a *Înălțării Cinstitei Cruci*, ultima făcând parte din ciclul sărbătorilor împărătești, slujbe speciale dedicate Sf. Cruci, sunt rânduite în zilele de luni, miercuri și vineri. La celebra mănăstire constantinopolitană Studios, în toate zilele acestei săptămâni Crucea era scoasă pentru închinare după Ceasul al IX-lea, „astfel încât întreaga Săptămână a IV-a apărea în chip limpede drept iradierea praznicului Crucii”²⁶.

Revenind la evenimentele de la începutul primăverii anului 1486, apare cu destulă evidență că în timpul ce a precedat bătălia, timp de pregătire, așteptare, eventuale manevre etc., lucrul cel mai firesc, pe lângă măsurile practice militare ce se impuneau, era invocarea protecției Sfintei Cruci, momentul invocării ajutorului divin în ajunul și în timpul războaielor fiind accentuat în deja citatul text al panegiricului lui Eutimie al Tîrnovei²⁷. De asemenea, ar putea să nu fie lipsit de anumită semnificație și faptul că însăși pe data de 6 martie, la Sinaxar, se pomenește *Aflarea Cinstitei Cruci și aflarea Sfințelor piroane de către Sfânta Elena*²⁸.

Nu putem trece cu vederea și peste un simbolism izbitor ce leagă evenimentul din 6 martie 1486 de caracteristicile cultului ortodox al Sfintei Cruci în săptămâna înjumătățirii Postului Mare. Este evident că bătălia de la Șcheii pe apa Siretului a fost unul dintre cele mai dramatice episoade din viața marelui voievod. Să ne reamintim cuvintele cronicii: „*Ștefan voievod a căzut de pe cal și a zăcut printre morți de dimineață până la prânz*”, care în corelație cu finalul pasajului ce relatează acest eveniment: „*Astfel a rămas Ștefan voievod stăpân în țară cu ajutorul lui Dumnezeu*”, prezintă o opoziție dintre moarte (zăcutul printre morți) și înviere (prin răsturnarea radicală a situației), care poate fi transpusă în simbolismul crucii ca unealtă a patimilor și tot ea „dătătoare de viață”, moment relevat de mistagogia săptămânii înjumătățirii în termenii sacrificiului și învierii spirituale²⁹.

„Sacrificat” și „readus la viață” în această bătălie ce sa desfășurat sub semnul ocrotitor al sfintei cruci, Ștefan cel Mare vine în anul următor să-i edifice semnul mulțămirii și închinăciunii sale – biserica în numele Cinstitei Cruci de la Pătrăuți, acel rarisim hram din lumea răsăritului ortodox. Anume în această redacție apare hramul bisericii în pisanie, care

probabil relevă sincera și intimă pornire de a edifica gloria izbăvitoarei sale printr-un apelativ direct (amintind și de faptul că această izbăvire s-a petrecut după rugăciunile adresate în Duminică și Săptămâna Cinstitei Cruci a Postului Mare, care au precedat nemijlocit evenimentul invocat), și nu în formula tradițională a hramului de *Înălțare a Cinstitei Cruci*, care, firesc a fost rânduită în corespondență cu sărbătorile împărătești din cadrul anul liturgic.

Pornind de aici, de la faptul că alegerea hramului bisericii din Pătrăuți (într-adevăr rarism), ar putea fi pus în legătură cu un eveniment concret din viața lui Ștefan cel Mare (insistăm cel puțin asupra posibilității acestei interpretări, care anume în acest sens este fapt), dar nu neapărat cu un complex de idei, în esență politico-ideologice, revenim la scena „Cavalcadei” și implicit, la programul iconografic al Pătrăuților. De la bun început ne punem întrebarea, care ar fi deci acele elemente iconografice, sau ale programului iconografic, ieșite din comun, prezente într-o biserică închinată Sf. Cruci, care ar suscita necesitatea unei interpretări speciale, în contextul politico-ideologic menționat și pentru care, respectiv, ar fi insuficiente explicațiile de ordin dogmatico-religios.

Reprezentarea temei „Apariției Sfintei Cruci împăratului Constantin cel Mare” într-o biserică închinată Sf. Cruci este un lucru cât se poate de firesc. Singurele momente care ar reclama o interpretare specială sunt: redacția iconografică concretă a acestei teme și poziția scenei în cadrul programului iconografic. Printre antecedentele frescei de la Pătrăuți a fost menționată deja scena din biserica Sf. Constantin și Elena din Ohrida, care este plasată deasupra registrului ctitorilor de pe fațada sudică a bisericii principale³⁰ și fiind suprapusă de alte două registre: primul înfățișând prezidarea de către Sf. Constantin a Primului Sinod Ecumenic de la Niceea (325), iar într-al doilea fiind reprezentate două scene, stadiul de conservare a cărora, precum și lipsa inscripțiilor făcând foarte dificilă identificarea lor. S-au propus două versiuni de descifrare a acestor scene. În cazul dacă în prima am vedea discuția dintre papa Silvestru și împăratul Constantin, atunci pentru a doua s-ar impune „Botezul Sf. Constantin” (scenă din care s-a păstrat un fragment, care practic nu permite identificarea scenei), iar dacă se preferă identificarea primei scene cu porunca dată de către Constantin mamei sale Elena, cea de a doua ar însemna în mod logic – „Aflarea Cinstitei Cruci”³¹. Împreună cu icoana hramului (Sf. Împărați Constantin și Elena) plasată de asupra porților de intrare în naos (din partea exterioară, fiind cuprinsă astfel, în nartexul adăugat ulterior, comun și pentru paraclisul Sf. Parascheva), situate pe aceeași fațadă în vecinătate nemijlocită, aceste scene formează un ciclu închinat sfinților patroni ai bisericii.

Scena care ne interesează în mod special, prezintă o procesiune, de o desfășurare mult mai redusă în raport cu cea de la Pătrăuți, cuprinzând trei sfinți militari ecveștri precedați de împăratul Constantin, călare cu crucea în mâna dreaptă, în fața căruia o porțiune a scenei este complet deteriorată, doar în partea inferioară mai fiind vizibile copite de cal, orientate în sens opus procesiunii, care s-ar putea să se presupună, că ar face parte din imaginea ecvestră a arhanghelului Mihail. Studiul atent al temei denotă, însă, anumite nepotriviri în acest sens, pe care le evocă G. Subotić, la sugestia lui Tz. Grozdanov³². De fapt, în partea inferioară a porțiunii deteriorate a compoziției sunt vizibile trei picioare de cai, care după cum sunt dispuse nu pot aparține unui singur. Astfel, doi călăreți îndreptați împotriva lui Constantin cel Mare și al cavalcadei de sfinți militari ce îl însoțesc, ar putea să însemne chiar desfășurarea bătăliei de la Pons Milvius (fiind exclusă astfel reprezentarea arhanghelului Mihail). În acest caz, deși tema reprezentată în biserica Sf. Împărați de la Ohrida se îndepărtează, de fapt, de redacția scenei de la Pătrăuți, i-a totuși ne poate orienta spre izvoarele tratării temei din ctitoria ștefaniană.

Faptul că scena de la Pătrăuți, ilustrând episodul arătării Sfintei Cruci lui Constantin cel Mare, nu pare să ilustreze chiar exact acest episod, nu a fost menționat până acum. În conformitate cu tot complexul de texte, începând cu relatarea lui Eusebius din Cezarea, trecând prin redacția istoriei bisericești ai lui Nicephoros Kalist Xanphopoulos și a scrierilor

hagiografice, și terminând cu panegiricului lui Eutimie al Târnovei, arătarea Sf. Cruci în ceruri (cu toate variațiile cunoscute) are loc în urma unei rugăciuni/invocări a împăratului în mijlocul oștirii. Am putea presupune că transpunerea iconografică a acestui episod, ar fi avut anume această lectură, conform căreia oastea împăratului a fost înlocuită de oastea sfinților militari dacă nu am cunoaște o ilustrație *ad-litteram* a acestui subiect.

O astfel de redacție există însă, și nu este alta decât cea menționată de către Sorin Ulea pentru biserica de la Arbore³³. Reputatul cercetător al artei medievale românești invocă această scenă ca fiind analogică celei de la Pătrăuți. Probabil că cea ce apăruse atunci privirii cercetătorului putea sugera o asemenea analogie și este important să menționăm, că de fapt atribuția temei a fost corectă. Curățirea picturilor în ultima vreme a evocat, însă, și diferențe esențiale. Adevărat, la Arbore este reprezentată „Arătarea Sfintei Cruci împăratului Constantin”, însă într-o redacție absolut literală. Aici, în dreapta ferestrei din axa centrală a zidului vestic al pronaosului, este reprezentat Constantin cel Mare călare, cu fața ridicată spre cer și mâinile înălțate în semn de rugăciune (crucea nu apare între ele), urmat de oastea sa ecvestră (nici un personaj nu este cu nimb), precedat de câțiva oșteni pedestri. În colțul superior din partea stângă pronia cerească întinde din arcurile cerului semnul crucii, iar inscripția slavonă precizează subiectul imaginii – „Rugatu-se Constantin”³⁴.

Această imagine ilustrează textual pasajul comun pentru mai multe grupuri de texte, ca să cităm aici doar fragmentul respectiv din traducerea românească din epoca lui Constantin Brâncoveanu a panegiriucului eutimian: *că primblându-se el într-un câmp oareunde, cu oastea, și pre Dumnezeu întru cuget chiemînd spre ajutoriu, să arătă sămnul lui Dumnezeu întru amiazizi, mai virtos decît razăle soarelui strălucind, în chip de cruce arătîndu-se ...*³⁵.

Fresca de la Pătrăuți, este îndepărtată astfel, atât de antecedentul său de la Ohrida³⁶, cât și de scena posterioară de la Arbore. Primul înfățișează intrarea în acțiune, semnul aducător de biruință al Crucii fiind purtat, deja, de către împăratul Constantin. Cea de-a doua, ilustrează episodul anterior confruntării, momentul invocării divinității și ca răspuns – arătarea Sfintei Cruci în ceruri. Ca moment cronologic, scena de la Pătrăuți se plasează undeva între ele, însă, este ușor de observat, că ea de fapt contaminează ambele timpuri, cel ce precedă lupta (invocare - arătare) și cel al începutului acțiunii, singurul moment ce poate îndreptăți prezența reprezentărilor sfinților militari și a arhanghelului Mihail în această frescă. Textele ce descriu aceste episoade, nu sugerează vre-o intercesiune în timpul rugăciunii împăratului, în timp ce angajarea în luptă a sfintei oști conduse de arhanghelul Mihail se impune de la sine înțeles. Cea ce poate fi interpretat ca intervenție divină directă în favoarea lui Constantin cel Mare, de fapt încheie lupta victorioasă – prăbușirea podului sub oștirea lui Maxențiu³⁷, pe când impunerea inamicului de a se retrage sub presiunea unei oștiri inferioare numeric, reclamă implicarea ajutorului ceresc, cel intercesionat de arhanghelului Mihail și de sfinții militari, anume la începutul încăierării.

Astfel, din câte se vede, pentru epoca în care a apărut, scena de la Pătrăuți nu are o analogie perfectă nici în picturile murale din țară, nici din afară. Dacă privim mai larg tematica sa, legată de arătarea în ceruri a Sfintei Cruci în contextul bătăliei de la Pons Milvius, fără s-o raportăm la un episod concret al acestui eveniment, e necesar să constatăm prezența sa firească în ciclul consacrat Sfinților Împărați și istoriei aflării Cinstitei Cruci, cunoscută încă de timpuriu în arta bizantină. Manuscrisul *Omiliilor Sf. Grigore din Nazianz, Paris. gr. 510, f. 440^r*, de la sfârșitul secolului al IX-lea³⁸, ne prezintă o miniatură în trei registre, primul ilustrând visul lui Constantin, cel de-al treilea un episod rar inspirat din istoria aflării Cinstitei Cruci (iudeul Iuda în groapă și împărăteasa Elena înconjurată de curteni așteptând mărturisirea celui dintâi), iar cel din mijloc, ilustrează bătălia de la Pons Milvius: Constantin cel Mare călare, care are în față semnul crucii într-un cerc, se avântă vertiginos cu lancea întinsă asupra inamicului ce bate în retragere.

Monumentele din perioada medio-bizantină, nu permit, însă, de a constata cu certitudine existența unui ciclu complet privind aflarea și înălțarea Cinstitei Cruci (inclusiv episodul confruntării cu Maxențiu)³⁹. Pentru epoca paleologă, exemplele cunoscute de asemenea nu sunt sigure. La cel analizat anterior de la biserica Sf. Constantin și Elena din Ohrida, s-ar putea adăuga ciclul aflării Sf. Cruci, ce conține și episodul viziunii împăratului Constantin înaintea victoriei de la Pons Milvius, de la biserica Sf. Nicolae Dabarski (lângă Banja Pribojska). Acest ciclu, unic în Serbia, în opinia lui Svetozar Radojčić ar aparține decorației inițiale din prima jumătate a secolului al XIV⁴⁰, fiind doar repictat în secolul al XVI-lea, în timp ce Sreten Petković, consideră că ciclul respectiv este o operă originală a secolului al XVI-lea⁴¹.

Alte exemple cunoscute ale ciclului Aflării Sf. Cruci ce cuprind și episodul *Viziunii lui Constantin* sunt posterioare scenei de la Pătrăuți. În afară de ciclul de la Arbore, analizat anterior, se mai găsește la două biserici cipriote: Sf. Cruce de la Agiasmati, de lângă Platanistassa, pictată în 1494 sau 1505⁴² și capela Sf. Cruci de la Kyperounda, datată în 1521, unde ciclul Sf. Cruci imită îndeaproape picturile realizate de zugravul Philippos Goul la Agiasmati⁴³. Scena *Cavalcadei*, semnalată de către Sorin Ulea pentru Bălinești, nu am reușit s-o recunoaștem în ansamblul picturilor pronaosului de aici. Sperăm ca lucrările de restaurare ce se desfășoară actualmente în această biserică vor aduce precizările necesare.

Închizând dosarul ciclurilor închinat Sf. Cruci din pictura murală, ce includ tema legată de *Arătarea Sf. Cruci împăratului Constantin*, remarcăm următoarele momente: ciclul menționat, deși destul de rar întâlnit, a avut totuși o anumită circulație în arta bizantină și post-bizantină, oarecum mult mai importantă decât opina A. Grabar; chiar și în limitele restrânse ale ciclurilor cunoscute, se înregistrează o varietate în tratarea episodului de la Pons Milvius, de la rugăciunea și arătarea semnelor crucii în ceruri, până la încăierarea propriu-zisă. Din perspectiva scenei de la Pătrăuți, este important de menționat că includerea sfinților militari în acțiune de partea împăratului cunoaște cel puțin un precedent, cel de la Ohrida, indiferent de data care se preferă pentru datarea sa. Fresca de la Pătrăuți se evidențiază, însă, atât prin amploarea acestei includeri, cât și prin faptul că reprezintă o acțiune intermediară, după cum am arătat mai sus.

Dacă analizăm compoziția acestei scene, confruntând-o cu cea de la Ohrida, observăm că ea a fost extinsă prin adăugarea unor sintagme iconografice destul de distincte: între grupul compact de călăreți din extremitatea stângă a compoziției, similară celei de la Ohrida și Sf. Constantin, se adaugă secvența celor doi sfinți militari, unul îndreptându-se cu fața spre celălalt (aici, după particularitățile iconografice fiind identificabili mai curând Sfinții Teodori: Tiron și Stratilat), având ca sursă izvodul iconografic prezent în icoanele ieșite din atelierele cruciaților⁴⁴, adoptat de meșterii cretani în sec. XIV-XV⁴⁵, precum și reprezentările distincte ale celor doi călăreți (probabil Sfinții Gheorghe și Dumitru), într-un marș calm și măreț, ce au repere multiple în arta post-bizantină, inclusiv în Moldova (de exemplu la Arbore).

Este deplin valabilă supoziția, că zugravii s-ar fi folosit aici de un tipar, deja preexistent. Topica segmentată a compoziției, însă, face destul de verosimilă și elaborarea versiunii extinse pe loc, în funcție de amplasarea scenei în forma unei frize alungite. Destul de verosimilă este și situația inversă, cea de amplasament special al unei teme, elaborarea căreia a fost dictată de alte considerente. În această direcție încercăm să avansăm, căutând reperele prezenței arhanghelului Mihail în scena cercetată. De la bun început, menționăm, că privită într-un context general, implicația arhanghelului Mihail într-o scenă cu subtext militar, nu surprinde deloc. Astfel de implicații sunt cunoscute pentru mai multe teme ce exprimă ajutorul ceresc în acțiunile militare (ca să ne referim aici doar la icoanele

novgorodene citate anterior⁴⁶). În cazul dat, aluzia la pierzania oștirii faraonului, cunoscută pentru tema confruntării de la Pons Milvius în scrierile ce relatează evenimentul (de asemenea citate anterior) este sprijinită și de exemple iconografice de implicare a căpeteniei oștii cerești pentru oprirea egiptenilor⁴⁷.

Dacă lăsăm la o parte potrivirile de sens, destul de tentante, dar care evocă totuși, mai mult posibilități decât realități, și revenim la tradiția iconografică, anume prezența voievodului ceresc în contextul temei cercetate, constituie principalul element de unicat al frescei de la Pătrăuți. În exemplele citate din pictura murală, la care am putea adăuga și unele din domeniul picturii de icoane, arhanghelul Mihail este absent⁴⁸. Acest moment, în cuplu cu extinderea considerabilă a temei, ce tinde spre caracteristicile unei procesiuni solemne, și caracterul său întrucâtva atemporal, deschide puntea de legătură cu un alt ciclu de imagini, care nu sunt legate nemijlocit de evenimentul *Arătării Cinstitei Cruci*, dar care au o consonanță anume în acele momente ce disting fresca de la Pătrăuți, din grupul tematic descris mai sus.

Surprinzător, dar într-un context total diferit celui asupra căruia insistăm în aceste pagini, legătură respectivă a fost făcută, deja. În studiul citat al lui A. Grabar este invocată, ca consonanță de idei cu fresca de la Pătrăuți, o icoană moscovită, pe care savantul francez o consideră fiind o reprezentare practic directă a expediției țarului Ioan al IV-lea cel Groaznic împotriva Kazanului⁴⁹. Se are în vedere, de fapt icoana, numită mult timp în lucrările de specialitate „Biserica militantă”, ce provine din catedrala Adormirii a Kremlinului moscovit, denumirea căreia a fost concretizată datorită unui inventar din secolul al XVII, în care ea apare cu titlul „Binecuvântată este oastea Împăratului cerurilor”. Savantul francez continuă de fapt o tradiție a istoriografiei ruse, care după prima cercetare, destul de prudentă în aprecieri a lui P. Muratov (ne evitând unele identificări istorice, el pune accentul principal, totuși, pe idea escatologică, bazată pe epistola apostolului Pavel către evrei: 12.22 și 13.14)⁵⁰, s-a orientat spre interpretarea „istorică” a acestui subiect⁵¹.

Icoana „Binecuvântată este oastea Împăratului cerurilor” este extinsă pe orizontală, fiind reprezentate trei torente procesionale, ce se îndreaptă din partea dreaptă a compoziției, unde într-un cerc, apare un oraș în flăcări, direcționate spre un templu de pe un vârf de munte, de asemenea cuprins într-un *clipeus*. În fruntea grupului central, un tânăr oștean ecvestru ține ridicat un steag triumfiular cu crucea înscrisă în cerc, după care urmează un grup de oșteni pedestri, în mijlocul cărora apare un personaj ecvestru, în veșminte imperiale, cu crucea în mâna dreaptă, urmați la rândul său de trei călăreți, în veșminte cnezale, aflați în fruntea unei oști, de această dată, de cavalerie. Acest grup central este cuprins de între alte două procesiuni, dispuse în partea superioară și inferioară a compoziției, compuse din sfinți militari ecvestri. Procesiunea din prim plan este de asemenea condusă de un stegar, cu același semn al crucii înscrisă în *clipeus* pe steagul triumfiular, după care urmează, probabil, Sfinții Gheorghe și Dumitru, iar pe planul doi, în dosul cavalcadei sfinților militari se întrevăd, oșteni nenumărați, fără nimb. Toate cele trei torente procesionale sunt conduse de către arhanghelul Mihail, pe un cal înaripat, cuprins într-un *clipeus*, arătând cu mâna dreaptă spre Iisus din brațele Maicii Domnului, din interiorul cercului cu reprezentarea templului de pe vârful de munte. Iisus întinde unui înger o cunună, în timp ce o mulțime de îngeri, cu cununi în brațele întinse, se îndreaptă în zbor către numeroasa oaste⁵².

Lipsa totală a inscripțiilor și dificultățile de a stabili sursele textuale ale imaginii, care se evidențiază printr-un conținut complex și prezența a unei mulțimi de personaje (dintre care, nu toate poartă nimb), convingerea că această imagine are la bază un conținut istorico-alegoric, legat de cucerirea Kazanului de către oștirile moscovite, a orientat cercetările ulterioare spre o sarcină, de fapt nerealizabilă, de a identifica personajele

icoanei cu personalitățile principale ale istoriei Vechii Rusii⁵³. Cu toate fluctuațiile în atribuția personajelor amintite, menționăm identificarea aproape unanimă, până în ultima vreme, a stegarului grupului central cu Ioan cel Groaznic⁵⁴, împăratul din același registru – cu Vladimir Monomahul (cu excepția indicată în nota precedentă), călărețul nimbă din registrul superior – cu Alexandru Nevskii, iar stegarul din registrul inferior – cu Dmitrie Donskoi⁵⁵, a celor trei cneji din registrul mijlociu, cu Sfinții Vladimir, Boris și Gleb⁵⁶, și a multor alte personaje, fără a se indica concret care, cu diverse personalități sanctificate și fără o venerație bisericească specială din istoria Rusiei până la mijlocul secolului al XVI-lea. De asemenea, practic fără contestări, orașul în flăcări a fost identificat cu Kazanul cucerit, iar în mănăstirea templu al Ierusalimului Cereșc, putea fi văzută de către contemporanii evenimentului din 1552 o aluzie la Moscova victorioasă⁵⁷. Datarea icoanei, în modul cel mai firesc, era legată de data evenimentului menționat, deci post 1552, cu mici diferențe privind distanțarea în raport cu momentul cuceririi Kazanului.

În același timp, pe fundalul dominației viziunii istorico-alegorice, chiar de către autorii care au afirmat-o în modul cel mai categoric, au fost identificate câteva analogii și referințe textuale, care pe măsura acumulării au schimbat datele problemei, solicitând o nouă interpretare. Astfel, descoperind în registrul din secolul al XVII, identificarea denumirii icoanei – „Binecuvântată este oastea Împăratului cerurilor”, care prezintă incipitul stihirei glasului cinci de slăvire a mucenicilor⁵⁸, V. I. Antonova introduce în circuitul științific, în ambianța icoanei citate, alte monumente rusești înrudite: icoana „Biserica Militantă” din a doua jumătate a secolului al XVI-lea din biserica-necropolă a marelui cneaz Serghei Alexandrovič de la mănăstirea Čudov (actualmente - Muzeul Kremlinului Moscova⁵⁹), icoana „Judecății de apoi”, a doua jumătate a secolului al XVI-lea de la Muzeul Național din Stockholm⁶⁰, mărturisirile despre o icoană care sa aflat, cel puțin către sfârșitul secolului al XIX-lea la mănăstirea moscovită de rit vechi Sf. Nicolae, care în lucrarea consacrată ei, este numită „Unirea bisericii militante pământești cu cea cerească triumfătoare”⁶¹.

Prima icoană din acest registru, are o compoziție similară cu cea intitulată „Binecuvântată este oastea Împăratului cerurilor”, doar că este mai puțin extinsă pe orizontală și respectiv, numărul personajelor e mai redus, iar cavalcada superioară este compusă din regi (se citesc numele proorocilor David și Solomon). Pe banda superioară, de asupra compoziției, se poate vedea o inscripție, parțial deteriorată, din care V. I. Antonova a citit cuvintele despre „mâncarea trupurilor”, fiind relevată astfel referința la Apocalips (19:18)⁶². Legătura dintre subiectul acestor icoane și tematica escatologică este fundamentat și de prezența în cadrul icoanei „Judecății de apoi” de la Stockholm, a unei procesiuni similare, în trei cavalcade, conduse de arhanghelul Mihail spre Ierusalimul cereșc, reprezentat în axa centrală a icoanei, deasupra Judecății propriu-zise, de partea cealaltă (stângă), fiind plasate câteva subiecte inspirate din Apocalips (12: 7-9 – bătălia îngerilor ecveștri cu oastea călare a Satanei; 8, 9: 15-16 – șapte îngeri cu figurinele ce întruhidează stihiiile și cupele în mâini, realizând execuțiile divine; 7:1 – patru îngeri, stând la cele patru unghiuri ale pământului, sau 9: 14. 15 – cei patru îngeri legați la Eufrat; 21:1 – chipul cerului nou), dintre care un interes deosebit îl prezintă imaginile sfinților militari, pedestri, care participă alături de îngeri în această ultimă bătălie cu Satana, împungând demonii cu sulite⁶³.

Componenta grupurilor de călăreți cel urmează pe arhanghelul Mihail nu este identică cu cea de pe icoanele din Kremlin. Cavalcada din registrul superior este compusă din apostoli, iar în cele din registrele de mijloc și inferior călăreții calcă cu copitele cailor niște figurine nude, albe. Reieșind din inscripția de sub copitele calului conducătorului cavalcadei din mijloc, care conform lecturii lui V. I. Antonova ar însemna „faraon”,

savanta reducă că călărețul respectiv ar fi Moise⁶⁴. Icoana de la Stockholm, nu este singura „Judecată de apoi” ce cuprinde și procesiunea sfinților conduși de către marele voievod al oștii cerești. În aceeași ordine tipologică poate fi rânduită și icoana rusească de la finele secolului al XVI de la catedrala Învierii Domnului din Tutaev⁶⁵. Aici cavalcada este împărțită în două grupuri, dar dispusă într-un singur registru, lăsând în spate cetatea părăsită și îndreptându-se urmându-l pe arhanghelul Mihail spre Ierusalimul ceresc, care se află în registrul superior. Ca și în cazul icoanei de la Stockholm, cavalcada este reprezentată deasupra scenei Judecății.

Noua orientare în interpretarea icoanei „Binecuvântată este oastea Împăratului cerurilor” a fost semnalată în studiul semnat de N. V. Kvilidze⁶⁶. În acest studiu este respinsă interpretarea istorico-alegorică a icoanei respective, fiind invocate textele innografice, corespunzătoare elementelor sale iconografice. Menționând că în tropare și stihiri sfinții nu sunt niciodată nominalizați, N. V. Kvilidze se abține de a identifica personajele icoanei cu personalități istorice și respectiv, icoana nu mai este tratată ca un reflex al cuceririi Kazanului, ci mai curând se înscrie în complexul viziunilor escatologice de epocă și a ideilor vremii mitropolitului Macarie, despre Împărăție și Biserică.

În aceeași direcție se îndreaptă și cercetarea mai recentă a lui V. M. Sorokaty, care analizând complexul de monumente în care este prezentă cavalcada sfinților cu figura proeminentă a Împăratului Constantin (anume asupra acestei atribuții a personajului imperial cu crucea în mână din mijlocul oștirii pedestre insistă cu toată fermitatea autorul, depășind anumite ezitări manifestate în această privință de N. V. Kvilidze⁶⁷, și respingând identificarea cu orice altă personalitate din istoria Rusiei vechi, fie el Vladimir Monomahul sau chiar Ioan cel Groaznic⁶⁸), condusă de arhanghelul Mihail, pune accentul principal pe idea escatologică. Orașul în flăcări părăsit de sfinții oșteni este probabil acel ce spiritual se numește Sodom și Egipt, Ierusalimul pământesc, care în Apocalips este legat de chipul Babilonului doborât⁶⁹. În această avansare escatologică către Ierusalimul ceresc, condusă de arhanghelul Mihail, prin prezența crucii în mâinile lui Constantin cel Mare și pe drapelele sfintei oștiri, devine evident și accentul eclezialogic (oastea creștină ce se mântuiește prin credința sa), ce evidențiază icoana de la catedrala Adormirii a Kremlinului moscovit de alte monumente citate ale epocii, același accent apropiind-o de fresca de la Pătrăuți și de icoana mănăstirii de rit vechi Sf. Nicolae, dacă judecăm doar după denumirea sa.

Sursele iconografice ale icoanelor moscovite nu ne sunt cunoscute. Surprindem în cazul lor o iconografie mult avansată pe planul elaborărilor simbolice, care oferă în același timp și o anumită variație în tratarea subiectului. Exemplul scenei de la Pătrăuți, pare a indica o fază în elaborarea acestei iconografii. Trăirile escatologice de la finele mileniului al șaptelea de la facerea lumii, probabil au avut un impact special asupra creației iconografice. Căile acestei creații după cum se pare, au fost destul de variate: accentuarea în programele iconografice, în baza unor teme tradiționale, a viziunilor escatologice, re-elaborarea unor teme sau cicluri mai vechi sub acest aspect, elaborarea unor teme noi. Cea din urmă cale, poate fi ilustrată prin exemplul icoanei unicat de la mănăstirea Maicii Domnului Platytera de pe insula Corfu, datată cca. 1500, editată cu denumirea „Alegoria Ierusalimului Ceresc”⁷⁰, în care apare același motiv al ascensiunii de la alegoria Babilonului abandonat spre Ierusalimul Ceresc, pe care-l întâlnim în icoanele rusești, de data aceasta, însă, sunt reprezentați călugării și mirenii ce urcă un munte, purtând cruci grele și fiind întâmpinați de Iisus Hristos la porțile Ierusalimului.

Probabil că în același context, trebuie plasată și redimensionarea temei, rezultatul căreia se poate vedea la Pătrăuți. Ajustarea imaginii arhanghelului Mihail, precum și transformarea susținerii în acțiune din partea sfinților militar într-o adevărată cavalcadă

procesională, transferă într-o anumită măsură accentele în planul escatologic, de mântuire a oștirii creștine, luptătoare sub semnul izbăvitor al crucii. Văzută în optica firească a unei imagini sacre, credem că am fi îndreptățiți să vedem în scena de la Pătrăuți, nu un mesaj politic, dar mai curând un semn de rugăciune, din partea ctitorului, care, după treisprezece ani de lupte continue cu dușmanii creștinătății, în care a avut ocazia nu odată să se bucure de grația și protecția divină (inclusiv în bătălia de la Scheii de pe Siret), la încheierea acestor lupte, putea aspira la mântuirea sa și a oștirii/țării sale, la primirea acelei cununi a slavei, obținute de sfinții militari și alți apărători ai creștinătății, cu alte cuvinte, să fie acceptat cu oștenii săi în glorioasa cavalcadă, precum a fost primit Constantin cel Mare, pe care î-l urmează, apărat de semnul biruitor al Crucii. Oricum, la acel moment, marele voievod e de imaginat, mai curând închinat în fața icoanei de pe zidul Pătrăuților, în rugăciunile și aspirațiile sale, decât prezent în mod alegoric pe ea. Aceste aspirații se extind, probabil, și asupra includerii țării sale în istoria sacră, ca o continuitate a sa, fapt ilustrat și de inițierea operei cronicărești de către Ștefan cel Mare, istorie ce-și avea finalitatea în Judecata de apoi. Acest moment capătă o semnificație și chiar tensiune deosebită, în vremea actualizării așteptărilor escatologice în ajunul anului 7000 de la facerea lumii, așteptări de care nu era străină și Moldova lui Ștefan cel Mare⁷¹.

În această perspectivă, poate avea loc o schimbare de date în problema genezei picturii murale din Moldova. Pe fațada exterioară a bisericii din Pătrăuți, restaurările au scos la iveală o grandioasă Judecată de apoi, ce ocupă întregul zid vestic. Înainte de a ne grăbi s-o atribuim vremii lui Petru Rareș, trebuie să luăm în seamă, că ea este însoțită de inscripții grecești, la fel ca și picturile din interiorul bisericii⁷², iar însăși tema, nu denotă încă gradul de elaborare, caracteristic Judecăților rareșene, fiind absent registrul națiunilor la Judecată. Nu este exclus faptul, că întreaga biserică a posedat un decor exterior integral și că anume de aici se trage tradiția, grandioaselor procesiuni ale sfinților ce acoperă cele trei abside, de o evidentă ținută escatologică. Această problemă necesită, însă, o abordare specială.⁷³

¹ I. D. Ștefănescu pentru prima dată publică scena de la Pătrăuți: *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Album, Paris, 1928, pl. XXIII, fig. 2 și se referă la această temă în volumul de text la p. 143-144: „A l'Ouest et au-dessus de la porte d'entrée, la paroi conserve un tablesu remarquable, bien qu'un peu abîmé par des repeints: on y voit une troupe de saints militaire armés de lances, montant des chevaux blancs au port noble et bien vus; les saints sont au nombre de seize et se dirigent de gauche à droite, vers un but qu'on ne distingue plus. Nous avons noté la même scène à Saint-Georges de Suceava.” Invocarea cazului de la Sf. Gheorghe din Suceava nu are nici un temei, după cum arătase încă Grabar, fiind vorba de fapt despre o confuzie formală, singura scenă unde sunt reprezentate personaje ecvestre este „Drumul Crucii”: A. Grabar. *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1931, reeditat în: Idem, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, Paris, 1968, p. 169.

² I. D. Ștefănescu, op. cit., p. 144, n. 1 și critica lui A. Grabar în *Les croisades*, loc. cit. De remarcat că în lucrările ce au urmat I. D. Ștefănescu nu s-a mai preocupat de această temă. În *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973 nici nu este pomenit acest subiect, iar în *Arta feudală în Țările Române*, Timișoara, 1981, la p. 174 se menționează în treacăt identificarea temei de către A. Grabar ca „expediția de aflare a sfintei cruci”, ceea ce nu este chiar exact, deoarece în această formulă tema respectivă poate fi confundată cu subiectul aflării adevăratei Crucii, în timp ce A. Grabar vorbește despre: „Constantin, l'empereur isapostolique, part pour le combat qui apportera la victoire à la foi chrétienne; ...”, p. 169.

³ În primul tratat academic *Scurtă istorie a artelor plastice din R. P. R.*, vol. I: *Arta românească în epoca feudală*, București, 1957, unde de asemenea este reprodusă scena (fig. 154), despre acest aspect nu se pomeneste încă direct, invocându-se, nu putem ști în baza căror surse, analogii cu „scenele de pictură istorică care împodobeau palatele împăraților bizantini, începând din secolul al XII-lea” (p. 177), care lase să se întrevadă, interpretarea mai curând „istorică” a subiectului. În *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 61, este readusă opinia lui A. Grabar, introdusă printr-o sintagmă foarte prudentă: „în care cercetătorii au încercat să vadă o transpunere a luptelor lui Ștefan cel Mare pentru apărarea creștinătății”. V. Vătășianu a preluat, de fapt interpretarea istorică a savantului francez, prin „sugestia de a vedea în alegerea acestei scene o aluzie la evenimentele politice contemporane: luptele marelui ctitor duse în numele crucii împotriva Semilunii.”: *Istoria artei feudale în Țările Române*, I, București, 1959, p. 806, iar într-un studiu de întregire a sintezei sale, publicat mult mai târziu, vorbește deja tranșant despre „o indiscutabilă invocare a ajutorului divin în lupta împotriva necredincioșilor, adică a turcilor”: Idem, *Schiță a evoluției artei Țărilor Române în secolele X-XVI*, în Idem, *Studii de artă veche românească și universală*, București, 1987, p. 51. Și în altă lucrări, unde este abordat acest subiect, cu mici variații fiind reluată interpretarea celebrului bizantinolog francez: V. Drăguț. *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, 1976, p. 227 (în cea mai succintă formulă, „Cavalcada” este considerată „expresie a luptelor antiotomane”); Idem, *La peinture roumaine*, Bucarest, 1977, p. 41, 43 și 88 (reapariția „Cavalcadei” la Arbore); Idem, *Arta românească. Preistorie, Antichitate, Ev Mediu, Renaștere, Baroc*, București, 1982, p. 188 (rezumat succint a concluziilor lui A. Grabar privind actualitatea politico-ideologică a scenei); Idem, *La peinture murale de la Moldavie. XV^e-XVI^e siècle*, Bucarest, 1983, p. 13-14 și 16-17 (lungi pasaje din A. Grabar coroborate cu aprecieri stilistice superlative); Idem, *Arta creștină în România*, 4, București, 1985, pl. 50, p. 136 (se citează „Viziunea împăratului Constantin” de la biserica Sf. Constantin și Elena din Ohrida cu trimitere la: T. Velmans: *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, Paris, 1977, p. 232, precum și reluarea temei la Bălinești și Arbore, fără vre-o notă la primele semnalări); P. Comarnescu. *Îndreptar artistic al monumentelor din Nordul Moldovei (arhitectura și fresca în sec. XV-XVI)*, București, 1961, p. 217-218 (aici e reluată cifra eronată a numărului călăreților – 16, prezentă la I. D. Ștefănescu și V. Vătășianu, în realitate fiind reprezentați doar 13 și încercarea de-al identifica pe Constantin cel Mare, soluția propusă fiind alta decât cea stabilită cu certitudine, prin inscripție, de către A. Grabar, în studiul, citat de altfel de autorul acestui volum); *Monumente istorice bisericești din Mitropolia Moldovei și Sucevei*, Iași, 1974, p. 48, 50 (se atrage atenția asupra faptului că scena apare după încheierea păcii cu turcii). Într-un alt context, idea cruciadei antiotomane pe timpul lui Ștefan cel Mare, este prezentă în studiile lui Dan Zamfirescu, care face legătura dintre *Cuvântul de laudă sfinților marilor împărați, întocmai cu apostolii, Constantin și Elena* a patriarhului Țîrnovei Eftimie, copiat într-un sbornic destinat mănăstirii Putna isprăvit către 20 mai 1474 de ieromonahul Iacov la comanda lui Ștefan cel Mare: *Studiu introductiv*, I, la *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, București, 1970, p.36; Idem, *Neagoe Basarab și învățăturile către fiul său Teodosie. Problemele controversate*, București, 1973, p. 85-86 („Este ușor de recunoscut legătura intimă pe care Ștefan cel Mare o stabilea între sine și împăratul creștin (Constantin cel Mare – n. n.): cel mai vechi și cel mai bun text al panegiricului lui Eftimie al Țîrnovei s-a copiat la Putna, din ordinul lui Ștefan cel Mare. Tot el dă porunca să se picteze la Pătrăuți celebra cavalcadă în fruntea căreia, condus de un arhanghel (Mihail – n. n.), Constantin cel Mare înaintea cu crucea în mână, urmat de sfinții militari Gheorghe și Dimitrie. Simbol de luptă evident, pe care nici o carte de pictură bizantină nu-l prevede (notă la studiul lui A. Grabar – n. n.). Deci, unul din elementele originale și definitorii ale curentului cultural pe care-l reflectă scrierile din vremea aceasta este sinteza dintre religiozitatea potențată de isihasm și lupta pentru „cruce”, adică pentru apărarea țării de asalturile semilunei.”) și 306 („evenimentul găsirii crucii, cu tot luxul de amănunte cu care este povestit, era, în epocă, un simbol de cruciadă, cultivat întâi ... de Ștefan cel Mare”). Această opinie a fost împărtășită și de Ion I. Solcanu: *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbore. II – pictura exterioară. Începuturile picturii*

exterioare din Moldova, în „Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie A. D. Xenopol”, XVIII, Iași, 1981, p. 177, în timp ce autorul opiniei citate, se pare, însă, că a abandonat-o într-o ediție mai recentă a *Învățăturilor*, tacit, cel puțin în acest loc, invocând o altă apreciere a situației, care oarecum nu se împacă cu cea expusă mai sus: Idem, *Marea carete a identității românești în Europa Renașterii și în cultura apuseană*, în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie. Versiune originală*, București, 1996, p. X-XI („Este perioada în care – cum observă Emil Turdeanu (în *L'activité littéraire en Moldavie à l'époque d'Etienne le grand (1457-1504)*, în *Études de littérature roumaine et d'écrits slaves et grecs des Principauté Roumaines*, Leiden, 1985, p. 115) –, începând chiar cu Ștefan cel mare după 1480, ia sfârșit marea epocă militară și politică inaugurată de Basarab I ... Țările Române, părăsite în rezistența lor antiotomană de o lume europeană ce învățase să se acomodeze cu Imperiul Otoman, sunt obligate să elaboreze o nouă strategie, a *supraviețuirii* în condițiile formidabilei presiuni otomane ... Momentul major al deplinei cristalizări – teoretice și practice – a noii strategii, momentul când ea devine o mare politică ce implică mobilizarea Bisericii ortodoxe în lupta pentru asigurarea dăinuirii creștinătății din *Turcografie* este marcat de domnia și personalitatea lui Neagoe Basarab ... În această strategie, cultura bisericească – ctitorirea de biserici monumentale și admirabil realizate artistic – înlocuiește confruntarea militară, devenită imposibilă, și noua linie este imprimată după 1480 de însuși Ștefan cel Mare”). Astfel, deci, Pătrăuți, ctitorie evident după 1480 (data indicată se înscrie în vremea, de fapt a unui armistițiu între Ștefan cel Mare și Mehmet al II-lea, care nici de una din părți nu era văzut decât ca „o amânare a soluției finale”: Șerban Papacostea, *Relațiile internaționale ale Moldovei în vremea lui Ștefan cel Mare*, în *Revista de istorie*, 35, 1982, nr. 5-6, p. , reeditat în: Idem, *Evul Mediu românesc. Relațiile politice și curente spirituale*, București, 2001, p. 139-178 și *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, Sfânta mănăstire Putna, 2003, p. 516-554), nu mai are loc în paradigma cruciadei antiotomane, desființată, în opinia autorului după data menționată.

⁴ Dar și „călăreții de pe canaturile ușii de la Snagov” (Idem, *Istoria artei feudale*, loc. cit. n. 5). Nu știm exact la care anume icoană făcea referință V. Vătășianu, fiind cunoscute mai multe icoane cu subiectul amintit, numite conform inscripțiilor pe care le poartă: *Minunea (Znamenie) icoanei Maicii Domnului* (pentru cel mai complet registru a se vedea: H. Г. Порфиридов. *Два сюжета древнерусской живописи в их отношении к литературной основе*, în „Труды отдела Древнерусской литературы”, Москва/Ленинград, 1966, p. 115), dar, de fapt, datarea doar a două dintre ele admite amplasamentul lor temporal ante frescei de la Pătrăuți: icoana de la Galeria Tretiakov, inv. 14454 și icoana de la Muzeul din Novgorod, inv. 2184. Prima, are o datare flotantă în literatura de specialitate: prima jumătate a secolului al XV, mijlocul și ultimul sfert al aceluiași secol, cea de-a doua, cu devieri mai puțin însemnate, dacă exceptăm unele datări extreme din primele cercetări, este plasată în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Pentru aceste opinii în datarea celor două icoane, cu referințele bibliografice respective, a se vedea: Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко. *Живопись Великого Новгорода. XV век*, Москва, 1982, cat. 12, p. 217-220 și cat. 18, p. 229-230. Este interesant, că în ultima referință, de asemenea este citată fresca de la Pătrăuți, dar nu într-o legătură directă cu subiectele din icoanele menționate, dar într-un context mai general de repertoriere a monumentelor artistice din epoca paleologă târzie și cea post-bizantină timpurie, cu subiecte, care în opinia autorilor, au tangențe cu realitățile istorice ale vremii, marcate de rezistența antiotomană: *Asediile Constantinopolului* de diverse redacții, ilustrate de scenele din bisericile: Sf. Petru de pe ins. lacului Prespa, Arbore, Humor, Moldovița și *Campania lui Constantin cel Mare împotriva lui Maxențiu*: Pătrăuți și Sf. Constantin și Elena din Ohrida. Deși, nu avem nici un temei să facem legătura directă dintre aceste teme, ce tratează subiecte diferite, icoanele novgorodene fiind mai curând inspirate din ilustrația manuscriselor, a cronicilor bizantine în versiuni slave: *Cronica lui Ioannes Skilitzes* de la Madrid, *Cronica lui Constantinos Manasses* (de redacții bulgare), *Cronica lui Gregorios Amartols*, *Cronica Radzivil sau Königsberg* (de redacție rusă), dar și a Psaltireii Tomici (pentru referințele bibliografice la aceste subiecte a se vedea: Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко, op. cit., p. 230, n. 12-16), la care am adăuga și temele *Prorocirii nimicirii Ierusalimului* din grupul de Tetraevanghele Parisinus graecus 74 (E. Dragnev. *O capodoperă a miniaturii din Moldova medievală. Tetraevanghelul de la Elizavetgrad și manuscrisele grupului Parizinus graecus 74*, Chișinău, 2004, p. 136-137, Pl. 49.218). Totuși confruntarea acestor imagini cu scena de la Pătrăuți merită să fie reținută, fiind prezente unele similitudini tipologice. Astfel ambele teme, din fresca moldovenească și din icoanele rusești, au la bază un eveniment din istoria sacralizată, primul din cea comună pentru toată creștinătatea – arătarea semnului crucii în ceruri împăratului Constantin în ajunul confruntării cu Maxențiu, al doilea din cea locală, novgorodeană, reflectând campania suzdalenilor împotriva Novgorodului din 1170, în ambele cazuri, confruntarea cu dușmanul este precedată de un semn divin, în primul caz apariția semnului crucii împăratului Constantin, canonizat în tradiția creștină, în al doilea, icoana „Maicii Domului Znamenie (tipul iconografic Platytera)”, în fața căreia se roagă arhiepiscopul Ioan (de asemenea canonizat), apoi aceeași icoană purtată în procesiuni, după care urmează minunile, lacrimile izvorâte din sfânta icoană, străpunsă de o săgeată a suzdalienilor și negura ce acoperă oastea invadatorilor, intervenție miraculoasă, care se subînțelege, dar nu apare în imagine Pentru cazul de la Pătrăuți despre intervenția miraculoasă în timpul luptei (prăbușire podului de peste Tibru cu oștile lui maxențiu bătând în retragere) nu poate fi vorba, aici fiind reprezentat doar ajunul ei, în timp ce în icoanele novgorodene apar trei secvențe suprapuse: rugăciunea și procesiunea, întâlnirea solilor în fața cetății și confruntarea militară propriu-zisă). De asemenea, ambele tipuri de imagini sunt marcate de prezențe ideale. La Pătrăuți – arhangelul Mihail ecvestru și suita de sfinți călări îi-l însoțesc pe împăratul Constantin, iar în icoanele novgorodene, în cazul celei de la Galeria Tretiakov alături de apărătorii cetății apar trei personaje ecvestre, nimbate, dar nesubscrise (doi dintre ei amintesc, după tipul iconografic de reprezentare pe sfinții cneji Boris și Gleb, iar al treilea ar putea fi identificat cu Sf. Gheorghe, părul lung,

buclat al căruia, căzând pe umeri, însă, se îndepărtează de tipul iconografic al sfântului militar), care se avântă împotriva inamicului, iar în cazul celei de la muzeul din Novgorod, oastea apărătorilor este condusă de aceiași Boris și Gleb, Sf. Gheorghe (de această dată în formula iconografică tradițională) și conform unei subscripții tardive, înlăturate de restauratori, de un al patrulea personaj, Sf. Alexandru Nevskii. Deasupra oastei suzdaliene, amenințând-o cu spada, este reprezentat în zbor și arhanghelul Mihail. Este interesant, că ambele icoane novgorodene, apar într-o epocă când independența orașului-republică devine tot mai amenințată de ascensiunea Moscovei și de tendințele sale expansioniste. Astfel, anume în vremea arhiepiscopului Eutimie al II-lea (1429-1458), este canonizat preasfințitul Ioan și sub patronajul său Pahomie Sârbul redactează scrierea despre icoana Maicii Domnului „Znamenie”, protectoarea Novgorodului, în care, firește, episodul ilustrat în icoane ocupă un loc central. Ambele imagini, astfel, ar reprezenta o actualizare, și o invocare a istoriei sacre, fiecare în felul său, în sprijinul unor acțiuni contemporane, voite astfel de a fi incluse într-o continuitate a acestei istorii, cu efecte ce ar rezulta în mod firesc, asigurarea protecției divine în noile înfăptuiri și situații. Revenind la cele spuse la începutul acestui excurs iconografic, temele pe care le comparăm desigur că nu se află în relații directe, și deci nu poate vorba fi în acest caz de vre-o influență a iconografiei novgorodene asupra frescei de la Pătrăuți, în același timp, însă, ambele teme se înscriu într-un curent de practici, din iconografia ortodoxă, caracterizate cu câteva rânduri mai sus.

⁵ S. Ulea, *Originea și semnificația picturii ideologice a picturii exterioare moldovenești (I)*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, X, 1963, 1, p. 75 n.1 și 76, n. 1.

⁶ Idem, *Gavril Ieromonahul, autor al frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare*, în “Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare”, București, 1964, p. 420 n.2, 421 n.1, 424

⁷ *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 354 și 357.

⁸ Idem, *L'origine iconographique du thème de la cavalcade de l'empereur Constantin*, în XIV^e Congrès International des Études Byzantines, Bucarest, 6-12 Septembre, 1971, Résumés-Communications, Bucarest, 1971, p. 163-164, comunicare despre care autorul revine cu o mărturisire despre faptul că din eroare nu a fost publicat aici și textul cu mesajul politic al interpretărilor: Idem, *Arhanghelul de la Ribîța*, București, 2001, p. 144.

⁹ Pentru cele mai recente opinii privind datarea păcii moldo-otomană a se vedea: Ș. S. Gorovei, *Pacea moldo-otomană din 1486. Observații pe marginea unor texte*, în *Revista de istorie*, 35, 1982, nr. 7, p. 807-821 (reeditat în *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, Sfânta mănăstire Putna, 2003, p. 496-515).

¹⁰ D. Nastase, *Ideea imperială în Țările Române. Geneza și evoluția ei în raport cu vechea artă românească (secolele XIV-XVI)*, Athènes, 1972, p. 7; Idem, *L'héritage imperial byzantin dans l'art et l'histoire des pays roumains*, Milano, 1976, p. 10; Idem, *Ștefan cel Mare împărat*, în *Studii și cercetări de istorie medie*, 1998, p. (reeditat în volumele: *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, Sfânta mănăstire Putna, 2003, p. 567-609 și *Altfel despre Ștefan cel Mare*, București, 2004, p. 157-201)

¹¹ Idem, *Ștefan cel Mare împărat*, p. 65.

¹² Ideea este reluată, într-un sens mai larg al conexiunii dintre simbolismul Sf. Cruci și ideea imperială în studiul semnat de Maria Magdalena Székely și Ștefan S. Gorovei: “*Semne și minuni*” pentru Ștefan Voievod. *Note de mentalitate medievală* în *Studii și cercetări de istorie medie*, XVI, 1998, p. (reeditată în volumele: *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, Sfânta mănăstire Putna, 2003, p.67-85 și *Altfel despre Ștefan cel Mare*, București, 2004, p. 137-156), momente la care vom reveni ulterior. Aproximativ în același complex de idei se plasează și epilogul la caretea lui Ovidiu Olar: *Împăratul înaripat. Cultul Arhanghelului Mihail în lumea bizantină*, București, 2004, p. 250-252, publicat și ca studiu separat: *Arhanghelul Măriei Sale. Scurte considerații privind cultul Arhanghelului Mihail în Moldova lui Ștefan*, în *Altfel despre Ștefan cel Mare*, București, 2004, p. 212-213, unde autorul menționând că “ilustrarea *Cavalcadei* la Pătrăuți, într-un lăcaș de cult care are un hram puțin întâlnit în afara Caucazului merită analizată cu mai multă atenție”, nu face decât să revină la ideile expuse în studiile citate în ultimele note (pacea de la 1486 văzută ca un armistițiu temporar într-un război permanent, transferarea centrului creștinătății în Moldova lui Ștefan, “noul Constantin” etc.), manifestând doar anumite rezerve față de interpretarea “cruciadei ofensive”, optând, totuși, mai mult pentru intenția voievodului “cu sprijin divin – să întărească Țara Moldovei și să o transforme într-un spațiu sacru inexpugnabil”.

¹³ A. Vasiliu, *Monastères de Moldavie. XIV^e-XVI^e siècles. Les Architectures de l'images*, Milano/Paris, 1998, p. 41 și urm.

¹⁴ *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 61, dar de fapt “Înălțarea Cinstitei Cruci a lui Dumnezeu” după cum precizează însemnarea copistului de pe un Tetraevanghel, astăzi locul de aflare al căruia este necunoscut, isprăvit către 30 septembrie 1493 de către diacul Toader fiul preotului Gavril, la Suceava, la comanda doamnei Maria a lui Ștefan cel Mare, destinat mănăstirii Pătrăuți (Ibidem, p. 403). Asupra acestui moment a atras atenția D. Nastase: *Ștefan cel Mare împărat*, p. 74, nota 54.

¹⁵ R. Janin, *Constantinople byzantin. Développement urbain et répertoire topographique*, Edition révisée et augmentée, Paris, 1964 (= Archives de l'Orient Chrétien, 4A), Paris, 1964; Idem, *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin*, première partie: *Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique*, Tome III: *Les églises et les monastères*, deuxième édition, Paris, 1969, nu oferă nici un exemplu de acest fel, pe când în: Idem, [Géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin]. *Les églises et les monastères des grands centres byzantins (Bithynie, Hellespont, Laros, Galèsios, Trébizonde, Athènes, Tessalonique)*, Paris, 1975, p. 291, apare o singură mențiune, de fapt topografică a unui cap din apropierea Trapezundului (la vest de noua metropolă), care ar marca existența unei biserici cu hramul Sfintei Cruci (ante 1364): „Les

textes ne citent expressément l'église, mais si le nom est byzantin, elle est certainement sous-entendue dans le toponyme.” Mai este cunoscut încă un exemplu – biserica dedicată Sf. Cruci și Sf. Parascheva din Topolia, Creta, cu decorația murală datată între sec. XIII-XIV: T. Velmans: *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, p. 196.

¹⁶ În fond A. Grabar avea dreptate, considerând acest hram unic pentru Moldova, cu o precizare ce se impune – la data edificării bisericii din Pătrăuți, deoarece mai târziu, tot Ștefan cel Mare mai ctitorește o biserică cu același hram, la Volovăț (1500-1502), despre care lucru, probabil, savantul francez nu avea cunoștință.

¹⁷ D. Nastase. *Ștefan cel Mare împărat*, p. 73.

¹⁸ Cununia poate fi datată și cu un an mai devreme, după cum indică cronica moldo-germană (*Cronicle slavo-române*, p. 30) dar tot la 14 septembrie, dată preferată de către Șt. Andreescu: *Politica pontică a Moldovei: Ștefan cel Mare și castelul "Illice"*, în Revista istorică, VII, 1996, 7-8, p. 517-518 (reeditat în: Idem, *Din istoria Mării Negre (Genovezi, români și tătari în spațiul pontic în secolele XIV-XVII)*, București, 2001, p. 117-126)

¹⁹ Maria Magdalena Székely și Ștefan S. Gorovei. Op. cit., p. 53-54.

²⁰ *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din epoca lui Ștefan cel Mare*, p. 57

²¹ Ibidem, p. 139, 143

²² Ibidem, p. 61

²³ *Cronica moldo-germană*, în , p. 36.

²⁴ Preot Prof. Dr. Ene Braniște. *Liturgica generală*, București, 1993, p. 217.

²⁵ Trei dintre ele, și anume cele de la 7 mai, 14 septembrie și din duminica a treia a sfintelor păresimi sunt indicate în deja menționatul *Cuvânt de laudă sfinților marilor împărați, întocmai cu apostolii, Constantin și Elena* a patriarhului Țîrnovei Eftimie, din cadrul sbornicului isprăvit către 20 mai 1474, la comanda lui Ștefan cel Mare. Anume în aceste zile, conform *Cuvântului*: „un înger coboară din cer de trei ori pe an, la miezul nopții, cântând cântarea *Sfânt, Sfânt, Sfânt* și cădelnițând cinstita și nebiruita cruce (de asupra stâlpului de porfiră unde a fost ridicată una dintre cele trei cruci instalate de Constantin cel Mare, pe care scria NIKA, numită de împăratul Iraklios ANIKITOS, adică nebiruită – n. n.)” A se vedea textul acestui panegiric publicat în: G. Mihăilă. *Cultura și literatura română veche în context european. Studii și texte*, București, 1979, p. 319 (cap. XX.3 din textul slavon) și p. 366 (același capitol din traducerea românească din vremea lui Constantin Brâncoveanu). Pasajul apare și în fragmentele din acest panegiric incluse în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* (a se vedea ediția facsimilată, pregătită de G. Mihăilă și D. Zamfirescu, București, 1996, p. 228, pentru textul slavon și 229 – traducerea românească).

²⁶ Makarios Simonopetrul. *Triodul explicat. Mistagogia timpului liturgic*, Sibiu, 2003, p. 339, tot aici se menționează că această tradiție a supraviețuit până astăzi, “Triodul actual prezintă întreaga săptămână a înjumătățirii postului ca o săptămână purtătoare de cruce (staurophoros hedomas), sfânta și luminoasa săptămână în care e arătată crucea. În toată această săptămână învățătura ascetică trece pe plan secund, iar comemorările săptămânale, altele decât cele ale Crucii, sunt suprimate sau combinate cu tema Crucii, ca în ziua de joi. Numai vineri seara, aluziile la Cruce încetează, lăsând totuși urme în unele tropare în ziua de sâmbătă, și unele ecouri chiar în luna săptămânii a V-a.”

²⁷ “Tar pe cei aflați la oștire îi învață (Constantin cel Mare – n. n.) astfel: Când vă veți afla în lupte, se cuvune să ieșiți în câmp, la loc curat, și acolo mai întâi în tăcere să cugetați. Și astfel, într-un glas să înălțați, după cuviință, rugăciunile lui Dumnezeu ...”: cit după versiunea din *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, București, 1996, p. 233, a se vedea și: G. Mihăilă. *Cultura și literatura română veche*, p. 319 (versiunea slavă), p. 367 (versiunea română). Aici este invocată rugăciunea directă lui Dumnezeu, dar știm foarte bine, că în epoca medievală, alături de ea este răspândită mai ales, cea intercesionată: Maicii Domnului (intercesoare prin excelență), sfântului protector, sfântului zilei etc., or în situația relatată, mai accentuăm odată, era cât se poate de potrivită, invocarea intercesiunii Sf. Cruci, „dătătoare de viață”.

²⁸ Acest moment mai rămâne de stabilit după sinaxarele și cărțile liturgice de epoca. Aici putem menționa, că pomenirea *Aflării Cinstitei Crucii* este prezentă în Mineiele actuale: (a se vedea de ex. *Mineiul pe Martie*, ed. A V-a, București, 1977, p. 46), fiind cunoscută și în Bizanț: Архиепископ Сергей (Спасский). *Полный Месяцеслов Востока*, Т. II: Святой Восток, часть первая, Владимир, 1901, cit. după ediția reprint: Москва, 1997, p. 66, aici fiind menționat *Statutul (Tipicul) Marii Biserici din Constantinopol (Sf. Sofia)* din sec. IX-X, dar și Prologul slav versificat (Chludov) pentru prima jumătate a lunii martie, din 1370, precum și calendarele slave bisericești, tipărite, din sec. XVII

²⁹ Makarios Simonopetrul, op. cit, p. 351-355.

³⁰ Biserica Sf. Constantin și Elena din Ohrida este o construcție simplă cu o sindură navă, boltita semicilindrică a căreia este intersectată în partea centrală de un transept de aceeași configurație. Din partea sudică, ulterior a fost adăugat un mic paraclis (Sf. Parascheva), iar dinspre cea vestică, un nartex de o configurație neregulată comun pentru ambele compartimente (Pentru planul acestui complex a se vedea: Цветан Грозданов. *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд, 1980, p. 159).

³¹ Гойко Суботић. *Охридска сликарска школа XV века*, Београд, 1980, p. 80 și releveul acestui compartiment al zidului sudic la p. 84.

³² Ibidem, loc. cit.

³³ A se vedea nota 5.

³⁴ La Arbore, scena respectivă face parte dintr-un ciclu, consacrat Cinstitei Cruci, care ocupă în întregime registrele mediane ale zidului vestic al pronaosului, deasupra registrului cu reprezentările statuare ale sfințelor mucenice. De cealaltă parte a ferestrei sunt dispuse în două registre temele: *Aflarea Cinstitei Cruci* și *Înălțarea Sf. Cruci*, ultima încununată de un *Deisis*, cu imaginile lui Iisus, a Maicii Domnului, a Sf. Ioan Botezătorul și a doi arhangheli cuprinse în medalioane. În glaful ferestrei ce desparte scenele menționate, este reprezentată ilustrația la imnul liturgic „De tine se bucură”, iar în cele două registre superioare ale zidului vestic – imaginea a două sinoade ecumenice.

³⁵ G. Mihăilă. *Cultura și literatura română veche*, p. 288 (versiunea slavă), p. 339 (versiunea română citată).

³⁶ În privința datării acestei scene nu există încă un consens în literatura de specialitate. Un factor ce a influențat simțitor versiunea unei datări mai tardive, este anume interpretarea politico-ideologică a scenei de la Ohrida (făcându-se aluzie la rezistența antiotomană a lui Skender-beg) și a apropierei ei, sub acest aspect de cea de la Pătrăuți, văzută ca o alegorie a luptei antiotomane a lui Ștefan cel Mare: М. Ђоровић-Љубинковић. *Црква Константина и Јелене у Охриду. Датум постанка и ктиторје цркве*, în «Старинар», II, 1951, p. 181. Acest punct de vedere a fost preluat și de către Miltos Garidis, care afirmă: „Dans les deux cas (Pătrăuți și Sf. Constantin și Elena din Ohrida – n. n.) il s’agit d’images allégoriques faisant allusion à des victoires contre les Turcs d’Etienne le Grand et de Skender Beg”, pentru a data scena respectivă de la Ohrida: „1470 environ”, pe care o consideră „presque identique” (sic!) cu cea de la Pătrăuți: *Contacts entre la peinture de la Grèce du Nord et les zones centrales balkaniques de la fin du XV^e siècle*, în „Actes du XIV^e Congrès International des Études Byzantines, Bucarest 6-12 septembre 1971”, II, București, 1975, p. 569, punct de vedere preluat și în: Idem, *L’ange à cheval dans l’art byzantin*, în „Byzantion”, XLII, 1, 1972, p. 41-42, unde anume exemplul Pătrăuților și lipsa, în același timp al unor analogii în epoca anterioară, determină datarea indicată deja. În celebra sa operă de sinteză privind arta postbizantină: *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes, 1989, M. Garidis, rămâne în fond pe pozițiile declarate în studiile precedente, datează scena de la Ohrida cu anii 70 a sec. al XV-lea (p. 78, 129) și doar la p. 101 relativizează această datare consemnând și, de fapt, acordându-i drepturi egale prin utilizarea conjuncției „sau”, datării propuse de G. Subotić (a se vedea mai jos) cu puțin după mijlocul sec. al XV. Cu toate că citează lucrările savantului sârb referitoare la această problemă, nu ia, totuși, în seamă detaliile evidențiate de el privind scena de la Ohrida (probabil apelând doar la rezumatul în limba franceză unde aceste detalii nu sunt prezentate), care nu ne permit să reconstituim pentru porțiunea deteriorată imaginea arhanghelului Mihail, insistând în continuare asupra analogiei aproape perfecte cu scena de la Pătrăuți și recunoscând doar o redacție mai elaborată în ultimul caz. În același timp, M. Garidis nu se solidarizează cu opinia lui G. Subotić, privind faptul că această scenă, refăcută în sec. al XV-lea, ar reproduce schema picturii primitive din biserica Sf. Împărați din Ohrida (sec. XIV), considerând că „viziunea alegorică” a lui Constantin cel Mare este o creație a secolului al XV-lea și „qu’elle est bien chargée d’allusions à des événements contemporains, à des victoires réelles ou souhaitées sur les Turcs” (p. 102). Tania Velmans, consideră că scenele ciclului Sfinților Împărați de la Ohrida au fost doar repictate în secolul al XV-lea (fără a se preciza când anume), „d’après les données iconographiques que fournissaient les fresques abîmées du XIV^e siècle”: *La peinture murale byzantine*, p. 232, iar într-o lucrare mai recentă aceiași autoare precizează datarea acestor fresce – cca. 1400: Idem, *Fresques et mosaïques*, în T. Velmans, V. Korać, M. Šuput. *Rayonnement de Byzance*, Paris, 1999, p. 271 (nota 75 la p. 306 adresează la Subotić: *Охридска сликарска школа XV века*, fig. 62, care de fapt e fig. 63) ; Din câte se vede, diferențele de opinii expuse, sunt în funcție de preferințele manifestate față de interpretările celor doi savanți sârbi: M. Ćorović-Ljubinković (insistența asupra interpretării simbolice și implicit – datarea prin raportare la evenimentele politice ale epocii rezistenței antiotomane în Balcani) și G. Subotić (o viziune mai apropiată de datele concrete oferite de ceea ce sa păstrat din decorul mural al bisericii Sf. Constantin și Elena din Ohrida). G. Subotić, după cum am menționat deja, consideră că refacerea picturii în sec. al XV-lea (frescele cele mai recente din acest ansamblu fiind dateate către mijlocul acestui secol, mai probabil către anii 60’) a urmat programul anterior (cu excepția reprezentării noilor ctitori), datând din anii 80’ ai secolului al XIV-lea: Г. Суботић. *Свети Константин и Јелене у Охриду*, Београд, 1971, p. 52-53, 87, 89-101 și pentru rezumatul francez: p. 119-120, 126-127; Idem, *Охридска сликарска школа XV века*, p. 80 și p. 200-201 (rezumatul francez)

³⁷ Moment accentuat în plus de analogia cu nimicirea oastei faraonului la exodul din Egipt, prezintă în scrierile menționate despre viața Sf. Constantin cel Mare: *că din puterea lui Dumnezeu crăpându-se podul, cel de 3 ori ticăitul (Maxentie – n. n.) cu toată oastea lui în apă se înneacă, precum mai dinainte cel trușăș faraon*: G. Mihăilă. *Cultura și literatura română veche*, p. 289 (versiunea slavă), p. 340 (versiunea română citată).

³⁸ S. Der Nersessian, *The illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris. gr. 510, a Study of the Connections between text and images*, în “Dumbarton Oaks Papers”, 16, 1962, fig. 15, p. 219-220.

³⁹ Ipoteza despre existența unui asemenea ciclu: K. Weitzmann. *Studies in classical and Byzantine manuscript illumination*, Chicago, 1971, p. 294-295, până la moment nu este sprijinită de probe concludente.

⁴⁰ Sv. Radoičić. La fresque de la victoire de Constantin dans l’église Saint-Nicolas Dabarski, în Glasnik Skopskog naučnog društva, XIX, Skopje, 1938, p. 95-100 (în limba sârbă), apud: M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance*, p. 332-333. Tot aici se precizează că biserica Sf. Nicolae Dabarski a fost ctitorită de către Ștefan Uroș al III-lea Dečanski, supranumit în *Viața* sa, alcătuită de către Danilov, „noul Constantin” iar în cronicile vechi sârbești Constantin cel Mare este prezentat ca strămoș al Nemanizilor (M. Garidis citează după: Л. Стојановић. Стари српски

родослови и летописи, Београд, 1927, 2-6, p. 26, 37, 38). Ne fiindu-ne accesibil studiul citat al lui Sv. Radoičić, am apelat la scurta notiță bibliografică din „Bizantinische Zeitschrift”, 39, 1939, p. 292, unde se precizează că în nartexul acestei biserici sunt prezentate, de fapt, două scene privind confruntarea cu Maxențiu: *Viziunea Crucii* și *Victoria lui Constantin de la Pons Milvius*.

⁴¹ Ср. Петковић. *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, Нови Сад, 1965, p. 93, notele 129, 130.

⁴² M. Garidis, *Peintures murales à Chypre pendant la seconde moitié du XV^e siècle: traditions byzantines, apports de la gothique et de la Renaissance*, în „Cahiers Balkaniques”, Histoire de l’art, 11, Paris, 1987, p. 40, notele 26-29 la p. 55, tot aici se mai menționează o biserică cu haramul Sf. Cruci, la Pelendri cu picturi din a doua jumătate a sec. al XV-lea, fără să se indice, însă, prezența unui ciclu consacrat Sf. Cruci: p. 45 și nota 45 la p. 56; Idem, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance*, p. 44 (nota 123 – bibliografia privind acest monument) și 45, nota 125.

⁴³ Ibidem, p. 291, nota 1692.

⁴⁴ K. Weitzmann. *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, în Idem, *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton, N. J., 1982, p. 353-355, fig. 64, 65.

⁴⁵ Unul dintre exemplele cele mai timpurii, ce conține imaginea a patru călăreți se află în biserica mănăstirii Sf. Ioan din Creta: K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis. *Byzantinisches Kreta*, München, 1983, p. 122, pl. 73, apud: Л. М. Евсеева. *Афонская книга образцов XV века*, Москва, 1998, p. 226, tot aici sunt prezente imaginile similare ale Sfinților Gheorghe și Teodor Stratilat, și ale Sfinților Dimitrie și Teodor Tiron (fig. 66), includerea cărora într-o erminie atonită, greco-georgiană, din a doua jumătate a secolului al XV-lea, atestă larga răspândire a temei.

⁴⁶ Pe lângă studiul citat al lui M. Garidis, o elaborare minuțioasă a iconografiei arhanghelului Mihail – voievod este prezentă în: В. К. Цодикович. *Русское церковное искусство XVIII – начала XX в. в немусейных собраниях Ульяновской области, Каталог*, Ульяновск, 1991, p. 44-53.

⁴⁷ Ca exemplu poate fi citată scena *Oprirea egiptenilor de către arhanghelul Mihail*, plasată în cadrul ciclului faptelor arhanghelilor Mihail și Gavriil de pe zidul nordic al nartexului bisericii Sfinților Teodori ale mănăstirii Brontochion de la Mistra (sf. sec. XIII): T. Velmans: *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, p. 146.

⁴⁸ În această privință am putea cita scena din icoana rusă de sinaxar, de la mijlocul secolului al XVI-lea (aici, *Apariția Sf. Cruci împăratului Constantin* este rânduită pentru 7 mai, ziua în care se pomenește *Apariția Sf. Cruci în cerul Ierusalimului*): E. Haustein-Barsch. *Ikonen-Museum Recklinghausen*, München, 1995, p. 11, precum și nararea detaliată a subiectului ce include secvențe din *Visul lui Constantin* și *bătălia de la Pons Milvius* de pe altă icoană rusească, bilaterală, de la sf. sec. al XVI, din colecția lui P. D. Korin: В. И. Антонова. *Древнерусское искусство в собрании Павла Корина*, Москва, 1966, cat. 52, p. 68-76, il. 68.

⁴⁹ A. Grabar. *Les croisades*, p. 173 și urm.

⁵⁰ П. П. Муратов. *Два открытия*, în «София», fasc. 2, p. 11-17.

⁵¹ Această interpretare apare cu toată claritatea, pentru prima oară în studiul: А. Е. Пресняков. *Эпоха Грозного в общем историческом освещении*, în «Анналы: Журнал всеобщей истории, издаваемый Российской Академией Наук», Петроград, 1922, nr. 2, p. 197, studiu care nu este citat de A. Grabar, fiind anunțată, deja și în titlul studiului citat de savantul francez: М. К. Каргер. *К вопросу об изображении Грозного в иконе «Церковь воинствующая»* în Отделение Русского Языка и Словесности Академии наук СССР, сборник статей в честь А. И. Соболевского, Ленинград, 1928, p. 466-469.

⁵² Icoana a fost reprodușă de mai multe ori, însă datorită cadrului său alungit, adesea pe secvențe. Pentru o reproducere integrală, color, a icoanei, a se vedea: Т. В. Толстая. *Успенский собор Московского Кремля*, Москва, 1979, il. 104 și 105 (fragment cu o parte din grupul central, stegarul fiind identificat aici cu Ioan cel Groaznic, iar împăratul din mijlocul oștirii pedestre – cu Vladimir Monomahul).

⁵³ Pentru bibliografia, practic eshaustivă, la aceste subiect, până la nivelul anului 1972, a se vedea: О. И. Подобедова. *Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40-х – 70-х годов XVI в.*, Москва, 1972, nota 6 la p. 24-25, iar după această dată – В. М. Сорокатый. *Икона «Благословенно воинство Небесного Царя»*. *Некоторые аспекты содержания*, în «Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896-1990)», Санкт-Петербург, 1999, notele 1-5 la p. 414 și notele 34-35 la p. 415.

⁵⁴ Cu excepția interpretării lui I. A. Kočetkov, care bazându-se pe vechea tradiție militară, conform căreia stegarii se alegeau din “gradurile inferioare”, refuză identificarea tânărului stegar cu Ioan al IV-lea, propunând la rândul său, această identificare pentru împăratul din mijlocul oștirii pedestre: И. А. Кочетков. *К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство Царя Небесного»)*, în «Труды Отдела Древнерусской Литературы», Т. 38, Ленинград, 1985, p. 192-193.

⁵⁵ D. Ainalov. *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit der Grossfürstentums Moskau*, Berlin/Leipzig, 1933, p. 104-105, identificare preluată și de alți autori, personajele fiind inversate cu locurile: В. М. Сорокатый. *Икона «Благословенно воинство Небесного Царя»*, nota 9 la p. 414.

⁵⁶ Și de această dată I. A. Kočetkov a propus o altă identificare, într-o legătură cu campania împotriva Kazanului, văzând în cele trei personaje pe eroul campaniei – Vladimir Starițkii, fartele țarului – Iurie Vasil’evici și țarul de Kasim – Șihaleu: Op. cit., p. 198.

⁵⁷ Această idee este formulată mai decis în: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. *Каталог Древнерусской живописи Государственной Третьяковской Галереи*, Т. 2, Москва, 1963, p. 128-134.

⁵⁸ Se cântă luni la sfârșitul utreniei, la stihoavna laudelor: “Binecuvântată este oastea Împăratului cerurilor; că, deși purtători de chinuri au fost pământeni, dar s-au nevoit să ajungă la vrednicia îngerească, trupurile nesocotindu-le și prin pătimiri s-au învrednicit de cinstea celor fără de trup. Pentru rugăciunile lor, Doamne, trimite nouă mila Ta cea mare”: *Octoih Mare*, București, 2003, p. 370.

⁵⁹ Icoana este publicată pe fragmente în: Подобедова. *Московская школа живописи при Иване IV*, il. 34, 36, 38, 40, 43; precum și în : М. П. Степанов. *Храм-усыпальница великого князя Сергея Александровича во имя преподобного Сергия Радонежского в Чудовом монастыре, в Москве*, Москва, 1909, № 96, p. 104-105, Tab. 36, care nu ne-a fost accesibilă, integral în: В. М. Сорокатый. *Икона «Благословенно воинство Небесного Царя»*, il. la p. 409. Denumirea icoanei a fost acordată, probabil pentru a nu fi confundată cu cea din catedrala Adormirii a Kremlinului Moscovit, deși subiectele sunt practic identice.

⁶⁰ Н. Kjellin. *Ryska Ikoner*, Stockholm, 1956, p. 298-312, il. 183-190, pentru referințe mai noi, a se vedea: В. М. Сорокатый. *Икона «Благословенно воинство Небесного Царя»*, nota 17 la p. 414-415.

⁶¹ П. В. Синицын. *Никольский Единоверческий мужской монастырь в Москве, что в Преображенском*, Москва, 1896, p. 116 arud: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. *Каталог Древнерусской живописи*, p. 131.

⁶² Ibidem, p. 130.

⁶³ В. М. Сорокатый. *Икона «Благословенно воинство Небесного Царя»*, p. 408

⁶⁴ В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. *Каталог Древнерусской живописи*, p. 130-131.

⁶⁵ В. К. Цодикович. *Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве XV-XVI веков*, Ульяновск, 1995, il. 52-64; В. М. Сорокатый. *Икона «Благословенно воинство Небесного Царя»*, schema la p. 411.

⁶⁶ Н. В. Квиладзе. *Икона «Благословенно воинство царя небесного» и ее литературные параллели*, în «Искусство христианского мира: Сборник статей», Москва, 1998, Вып. 2, p. 49-56.

⁶⁷ În subscripția la ilustrația fragmentului respective din icoana cercetată, numele lui Constantin cel Mare este însoțit de un semn de întrebare: Ibidem, p. 52.

⁶⁸ Acestă respingere vine din analiza textelor *Stoglavului* moscovit privind prezența personajelor laice în imaginile sacre. Sinodul justifică prezența lor prin practica iconografică anterioară, exemplele invocate (*Înălțarea Cinstitei Cruci* și *Acoperământul Maicii Domnului*), în care personajele respective sunt prezentate în postura de rugăciune, care se egalează în această privință cu cea a celor ce se roagă în fața icoanei. În acest context, este de neconceput, înfățișarea lor în calitatea de actori activi ai evenimentelor sacre și respectiv, în această ordine de idei, subiectul icoanei cercetate nu poate fi o reprezentare alegorică a oștirii moscovite victorioase, ce se întoarce triumfător după cucerirea Kazanului, la fel și aluziile la personajele istorice trebuie excluse: В. М. Сорокатый. *Икона «Благословенно воинство Небесного Царя»*, p. 412.

⁶⁹ Ibidem, p. 409-410.

⁷⁰ *Icons Itinerant: Corfu, 14th-18th century (Exhibition catalogue)*, W. p., 1994, Cat. 33, p. 150-155, arud: В. М. Сорокатый. *Икона «Благословенно воинство Небесного Царя»*, p. 415, nota 37.

⁷¹ Pentru moment, menționăm deschiderea dosarului acestei probleme, destul de promițătoare în: Maria Magdalena Székely. *Ștefan cel Mare și sfârșitul lumii*, în *Studii și Materiale de Istorie Medie*, XXI, 2003, p. 271-278.

⁷² Cu toate că în această privință au fost expuse mai multe opinii, credem că prezența inscripțiilor grecești poate fi explicată printr-un singur lucru – realizatorii picturilor au fost greci.